NICOLA TERZAGHI

FABVLA

PROLEGOMENI ALLO STUDIO DEL TEATRO ANTICO

VOLUME I.

QUESTIONI TEATRALI

REMO SANDRON — EDITORE
Libraio della R. Casa
MILANO-PALERMO-NAPOLI

A

NELLO TOSCANELLI

ED ALLA SUA FAMIGLIA

SEGNO D'UN'AMICIZIA

LUNGA SINCERA PROFONDA

PREFAZIONE.

Non molto tempo addietro, dando notizia di un volume di papiri greci, un dotto italiano sentiva la necessità di avvertire come sia ormai quasi passato il tempo, nel quale si potevano far delle congetture e delle ipotesi, giacchè i papiri, nuova specie di spauracchi, escono ogni giorno in luce a dimostrare quanto sia vano — nella maggior parte dei casi — il lavorio ricostruttivo delle nostre menti. Infatti, le pubblicazioni papirologiche di questi ultimi anni han fatto cadere nel nulla molte dotte e talvolta geniali correzioni ai testi; e pure alcuna ne han confermato, dimostrando così come non bisogni esagerare nemmeno nel ritenere che non possiamo muoverci verso la luce, finchè la luce non sia venuta a noi: per dirla in parole più povere, che non dobbiamo più far congetture, finchè i papiri non ci abbiano restituito tutti i testi antichi nella loro genuinità.

In questo volume, che con molta trepidazione presento ora agli studiosi, ci sono molte congettu-

*

re: forse alcuno dirà troppe. E ciò potrà parere un difetto — e forse sarà — di questi miei studî. Ma io ho sempre pensato, fortunatamente rimanendo in ottima compagnia, che la filologia classica sia una scienza vera, e che, come tutte le scienze vere, e quasi direi esatte, si componga di due parti fondamentali, quella induttiva e quella deduttiva.

Tanto l'una che l'altra non possono non avvicinarci alla realtà ed alla verità. Nè è sempre sicuro che la deduzione sia l'attività del pensiero più certa e meno soggetta a sbagliare. Quando, anzi, l'induzione basa su fondamenti positivi, essa è altrettanto sicura. La congettura non è, in fondo, se non induzione; e non vedo davvero per quali cause noi dovremmo rinunziare a questa parte così nobile del nostro lavoro filologico nell'attesa, forse vana, che ogni parola, ogni testo, ogni forma della produzione classica ci vengano riferiti con sicurezza dai papiri, che forse sì e forse no potranno ancora venire alla luce. D'altra parte, la critica congetturale è uno dei mezzi tradizionali di cui si è sempre servita la filologia. Gli Alessandrini ne facevano lo stesso uso che ne facciamo anche noi, e, credo ciò si possa affermare senza pericolo di smentita, partendo da concetti molto meno sicuri di quelli, da cui partiamo noi; il che li fece arrivare spesso a conclusioni che non

reggono all'esame della critica nostra. Sicchè il nostro compito è oggi, generalmente parlando, duplice: noi dobbiamo cioè sgombrare il nostro campo di lavoro dagli errori che, con i loro metodi non sempre corretti, ci han lasciato in eredità gli Alessandrini, e risalire poi per conto nostro al vero, che, pur troppo, non è sempre facilmente raggiungibile, e che è sempre fonte di nuovi dubbî; fin quando, almeno, tutti i lati di ogni questione sieno studiati prima parte a parte, e poi nella loro completezza. Con questo non intendo dire che gli Alessandrini sieno stati critici di poco valore, nè intendo toglier loro il grandissimo merito che hanno avuto nel campo della filologia greca. Ma è nella natura delle cose umane che tutto si cambii; fra trecento anni, è possibile che anche i nostri metodi appaiano vecchi ed errati ai nostri successori, i quali tenteranno di giungere alla conoscenza del vero nella vita e nel pensiero antichi per vie non battute da noi, e forse dovranno sgombrare il loro terreno dagli errori che vi abbiam commessi noi, così come noi oggi facciamo con quelli degli Alessandrini. Questa è anzi una delle più belle virtù della nostra scienza: noi lavoriamo per un intimo bisogno del nostro spirito, con la certezza che il nostro lavoro non può esaurirsi, poichè, fino a quando l'ingegno umano esisterà, troverà sempre nuove vie e

nuovi mezzi e metodi per rifare da sè il cammino percorso dagli antichi.

Dicevo poco sopra che in questo volume si troveranno molte, e forse troppe, congetture. Ma esso è nato, almeno nella sua prima parte, dalla necessità di prendere in esame una congettura, e di vedere se e come essa poteva corrispondere alla realtà. Io sono partito dal titolo del cosiddetto *Ἥρως* di Menandro, titolo che ha avuto una immeritata fortuna, col desiderio di studiare se esso poteva corrispondere alla situazione della commedia ed alla volontà di Menandro [1]). Siccome si trattava di un titolo, era necessario esaminare la tradizione dei titoli nella commedia, e, poichè questo esame sarebbe stato troppo lungo se avessi voluto estenderlo a tutti i titoli conosciuti; nè d'altra parte, pei saggi che ho fatto, avrebbe mutato i risultati a cui si giungeva con un esame parziale; mi sono limitato a quelli menandrei, che dànno anche di per sè soli la conoscenza di certi fatti, come a dire il modo di citazione usato dagli antichi, e sopratutto da Stobeo.

Il titolo, però, che mi pareva fosse l'unico possibile per il frammento di commedia nominato *Ἥρως*, è, nella nostra tradizione, doppio. Ecco

[1]) Pel fr. recentemente scoperto dal Lefebvre, il quale parrebbe dirimere la questione, v. a p. 155 n. 1.

quindi la necessità di esaminare i titoli doppî, e di vedere fino a qual punto essi possano venire accolti da noi, come e da chi e perchè essi fossero dati alle commedie, soprattutto del periodo cosiddetto nuovo. E giacchè in un frammento conservato sotto il titolo, che a me pare si debba dare all'*῞Ηρως*, apparisce un nome femminile, unico in tutta la tradizione dei nomi proprî, ho studiato anche questi in Menandro. Sicchè la conclusione a cui son giunto, venga essa o non venga giudicata probabile, è per lo meno basata su di un esame completo di tutta quanta la questione, essendo posti a fondamento dello studio tutti quegli elementi, pur troppo scarsi e manchevoli, di cui possiamo disporre. Ma la mancanza, spesse volte assoluta e perciò tanto più deplorevole, di elementi sicuri nello studio dell'antichità classica, porta alla necessaria conseguenza della critica congetturale; e bisogna porsi ben chiaro il dilemma: o rinunciare ad un lavoro fattivo, o costruire ancora salendo dal noto all'ignoto.

Nell'*῞Ηρως* aveva parte una divinità; non credo che fosse una parte di molta importanza; ma ad ogni modo era necessario di studiare in che modo agissero le divinità sulla scena, avvicinando la commedia alla tragedia, fin dove fosse possibile, e cercando di vedere perchè le divinità apparivano sulla scena, e parlavano, ed operavano così

come possiamo ricavare dallo studio delle opere antiche.

In tal modo le due prime parti di questo volume sono strettamente unite fra loro. La terza parte, pure riattaccandosi alla prima e contenendo l'esame dei pochi titoli doppî tragici a noi pervenuti, dovrebbe essere di preparazione al secondo volume, il quale conterrà uno studio metodologico. Ho sempre pensato che noi sbagliassimo nel tentare di ricostruire le tragedie perdute, servendoci di elementi mitografici ed archeologici senza prima esserci bene assicurati del valore che tali fonti possono avere. Bisogna percorrere il cammino inverso, e, se avrò la possibilità, i mezzi di studio, e la forza necessaria spero di poter presto presentare agli studiosi anche il risultato di questo lavoro.

Ho accennato sopra ad uno dei difetti che si troveranno in questo volume; ma non sono tanto ingenuo da nascondermene altri, almeno due a cui mi preme di accennar qui. Non vorrei che si dicesse che ho abusato di confronti tra la commedia greca e quella romana, specialmente per quanto riguarda i titoli, i quali in fondo sono e dànno molto poco. Eppure mi par chiaro che, se anche le commedie erano diverse, i poeti latini, i quali non hanno sempre brillato per la loro originalità, là dove avevano fatto uso di un titolo simile

a qualche altro greco, si erano serviti anche del nocciolo fondamentale contenuto nella corrispondente opera ellenica, magari per cambiarlo, o per svisarlo addirittura.

Un altro difetto è certamente quello della manchevole bibliografia. Ho citato, è vero, pochissimo, e solo quei lavori o quelle parti di lavoro di cui mi sono direttamente servito, parendomi perfettamente inutile di accumulare citazioni, per solo desiderio di far bella figura. Ma è obbligo mio riconoscere quanto debbo ai lavori del Wilamowitz, del Bethe, del Dörpfeld, del Robert, e di quanto incitamento essi sieno stati per me, anche là dove non sono citati, anche, e soprattutto, là dove le mie idee discordano dalle loro. Del resto io sono ormai arrivato al punto in cui non si ritiene più un delitto quello di non conoscere completamente la bibliografia dell'argomento: è, se mi si concede di dir così, una inutile pedanteria, la quale, piuttosto che far germinare, soffoca i lavori filologici.

Ho sperato, con i due volumi di *Prolegomeni*, di cui questo è il primo, di avvicinare alla completa conoscenza del teatro antico la nostra filologia. Gli studiosi, che han gettato tanta luce d'ingegno sul teatro greco, han risolto molte questio-

ni; mi pareva che pur quelle, da me imprese a trattare, meritassero un esame accurato, se vogliamo far sì che nulla sia tralasciato in questo meraviglioso campo di studî. La coscienza delle mie forze mi dice che sarebbero occorsi ingegno e dottrina molto superiori a quelli ch'io ho, per essere riuscito completamente nel mio scopo. Possa almeno il mio sforzo giovare nell'aiutarci a pervenire a quel fine che tutti con indefesso ed intenso amore ci proponiamo: a farci conoscere sempre più l'ingegno degli Elleni. E vada da queste pagine un sincero ringraziamento all'Editore, così benemerito della cultura italiana, perchè a questi miei studî ha voluto dare veste decorosa ed ha fatto posto nella sua ricca produzione libraria [1]).

La Cava (Pontedera), Settembre del 1911.

---

[1]) Ringrazio qui particolarmente il Dr. W. Hoffa, il quale, in un tempo in cui a me non era possibile il farlo, fece per me i riscontri dei nomi femminili usati da Menandro sulla *Prosopographia Attica* del KIRCHNER (cf. Parte I, cap. VII).

FABULA

I

QUESTIONI TEATRALI

PARTE I.

I TITOLI DOPPI DELLA COMMEDIA — I NOMI FEMMINILI IN MENANDRO.
IL COSIDDETTO ἭΡΩΣ DI MENANDRO.

Capitolo I.

La tradizione dei titoli menandrei.

A chi esamini i titoli della commedia attica non può non fare una certa impressione il fatto che, di essi, molti ci sono stati tramandati in modo assai vario e mutevole, specialmente per gli scambî non rari avvenuti fra singolare e plurale e fra maschile e femminile. Così, i titoli delle commedie menandree a noi noti, mostrano parecchi casi, nei quali si verifica tale fenomeno. È noto come ciò abbia dato luogo più volte a formulare qualche congettura tendente a distribuire in più d'una commedia frammenti, che pare invece debbano raggrupparsi sotto un titolo solo. Pur troppo, data la scarsità del materiale di cui possiamo servirci, quasi mai si può concedere un fondamento di sicurezza a tali congetture, anche perchè esse son fatte in base ad un esame non abbastanza generale della questione, o partendo da preconcetti da cui la verità, qui come in tanti altri casi, non può se non venir posta fuori di strada.

Premetto che dovrebbe, a mio parere, dar frutti utili e spesso importanti, una disamina attenta e spregiudicata di tutte le citazioni in cui vengo-

no ricordati titoli di opere antiche: ma, per ora, mi limito a fare oggetto di studio i titoli menandrei, i quali possono, almeno, farci ottenere qualche risultato più sicuro e completo, ed anche più complesso, di quelli ottenuti fin qui. Questa mia ricerca dovrebbe dunque più indicare un metodo che non portare ad una sintesi, quantunque sia persuaso — ed a persuadermene vale specialmente l'osservazione fatta su autori diversi da Menandro, osservazione i cui risultati non pubblico per ora — che i principî cui giungeremo in fine a questo capitolo, si possano applicare senz'altro a tutti i titoli antichi.

E passiamo subito a studiare quei titoli di commedie menandree, i quali possono far sorgere, pel modo con cui ci vengono riferiti, qualche dubbio circa la loro forma reale, avvertendo che, come è giusto e naturale, non tengo conto di quelli che vengon citati con puri e semplici errori materiali, come sarebbero gli scambi per itacismo o sim., quali Stob. *flor.* 64.15 *Μενάνδρου 'Ανδρεία* ∾ fr. 48, o Sch. Arist. *Lys.* 378 *Κρήτῃ* ∾ fr. 57 (= *Κρητί*); nè di quelli incerti o congetturali, non riferiti in modo preciso dalle fonti antiche, quali *'Ανδρογύνη ἢ Κρητί* supposto dal Preller pel fr. 58 (1).

(1) In tutte le pagine che seguono, mantengo costantemente queste abbreviazioni: K = Kock, *Comicorum atticorum fragmenta*; M = Meineke, *Fragmenta comicorum Graecorum* vol. I; Kai = Kaibel, *Comicorum graecorum fragmenta*, vol. I, fasc. I. Berlin 1899; Ribb. = Ribbeck, *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, vol. II *Comicorum fragmenta*, 3ª ed., Lipsia 1898; B = Bechtel, *die attischen Frauennamen*; F-B = Fick-Bechtel, *die griechischen Personennamen*.

*
* *

1. *῾Αλαεῖς* (K III 7). Questo titolo è dato soltanto da Man. Moschop. p. 33 Titz, nella forma *῾Αλκεῖς*, corretta giustamente dal Meineke in *῾Αλαεῖς* per la notizia dello spirito aspro messa in relazione con Steph. Byz. *῾Αλαὶ ᾿Αραφηνίδες*, dove però il nome del dramma menandreo non è stato conservato. Occorrerebbe tuttavia un'altra modificazione, in modo da scrivere *῾Αλαιεῖς*, giacchè così eran chiamati gli abitanti del demo attico di *῾Αλαί*, come si rileva dalle iscrizioni.

2. *῾Αλιεῖς* (K III 7 ss.). Così (*῾Αλιεῦσι* opp. *ἐν ῾Αλ.*) troviamo citati i frr. 13. 15. 20-23. 25. 29; col singolare vengono invece riferiti tutti gli altri frr. (1). Che il fr. 26 sia da attribuire a questa commedia, è possibile, se non proprio probabile, giacchè la citazione è preceduta da *ἄλλοις*, mutato per congettura in *῾Αλιεῦσι*. Ora è curioso notare che i frr. 21 (- 23) e 25 sono riferiti da Ateneo con la forma plurale, mentre il fr. 24 è, dallo stesso autore e per ben due volte, citato col singolare; invece Stobeo riporta i frr. 14. 18. 19 soltanto col singolare, e gli altri frr. son riferiti da Polluce e da Suida con ambedue le forme, da Fozio solo con *῾Αλιεῖ*.

(1) Nel fr. 18 citato da Stob. *flor.* 77. 6 non è necessaria la correzione del Meineke, il quale cambia l' *῾Αλιεύς* di Stobeo in *῾Αλιεῦσι*. Stobeo mette spessissimo il nome dell'opera in nominativo, dopo aver riferito al genitivo il nome dell'autore; questo non impedisce l'uso del gen. e pel titolo e pel nome dell'autore, od il dativo pel titolo ed il nom. pel nome dell'autore (cf. p. es. i frr. 14 e 19 di questa commedia). Molto più raro è il gen. pel nome dell'autore ed il dat. pel titolo (p. es. fr. 5 *Μενάνδρου ᾿Αδελφοῖς*, (K III 5).

Voler giudicare se i frr. che possediamo risalgano ad uno oppure a due drammi, è impresa disperata; ma, oltre la varietà di citazione in una stessa fonte, possono farci propendere ad ammettere una divisione corrispondente a due commedie col titolo, rispettivamente, di *Ἁλιεύς* e di *Ἁλιεῖς*, i seguenti due fatti: *a*) il fr. 24 (*Ἁλιεῖ*) ed il fr. 25 (*Ἁλιεῦσι*) son citati da Ath. XI 484 *c*. 500 *c*, VII 303 *c*, in luoghi che risalgono a Pamfilo (1), e quindi agli Alessandrini, sicchè la distinzione tra singolare e plurale apparisce molto antica; *b*) nella commedia romana troviamo frammenti dei *Piscatores* di Pomponio (Ribb. 293) e del *Piscator* di Laberio (ib. 353). Però a questo ultimo fatto possiamo attribuire soltanto un'importanza molto piccola, essendo ben possibile che tra gli autori ora nominati e Menandro non esistano che relazioni molto vaghe e superficiali.

3. *Ἀνεψιοί* (K III 20). Due volte, in Stobeo *flor.* 64. 17 ∼ fr. 59 ed in Ath. XV 700 *b* ∼ fr. 61, la citazione è fatta come da un dramma intitolato *Ἀνεψιός*; tuttavia possiamo trascurare la testimonianza di Ateneo, giacchè egli cita sempre le opere in dativo con o senza *ἐν*, e quindi in questo luogo bisognerà accogliere la correzione del Musuro accettata dal Kaibel *Ἀνεψιοῖς*. È possibile e probabile che anche in Stobeo si debba ammettere una corruzione e leggere *Ἀνεψιοί*, se pure non vogliamo ritenere che egli ed altri non abbiano guardato tanto pel sottile nelle loro citazioni, lasciandosi così indurre a commettere errori. Ad ogni modo dobbiamo ricordare che una commedia di

(1) cf. BAPP, *Comm. Ribbeck.* 257.

Afranio era intitolata appunto *Consobrini* (Ribb. 199 s.), e questo può valere a farci ritenere esatto il titolo di *'Ανεψιοί* per la commedia di Menandro, senza contare che difficilmente potremmo immaginare a che si riferisse una commedia intitolata *'Ανεψιός*, mentre il plurale può farci pensare a qualche avventura basata, p. es., sullo scambio di due persone, come avviene nei *Menaechmi* di Plauto.

4. *'Αρρηφόρος ἢ Αὐλητρίς* (K III 21 s.). In due codd. di Suida è citata parte del fr. 66 come *Μένανδρος Αὐλητρίσι*, e così son riferiti i frr. 69. 70. Per il momento accenno solo a questi fatti, e non insisto nei particolari, giacchè devo ritornar su questo titolo e sulla commedia, o sulle commedie, relative, più avanti. Mi basti notare che pure il titolo *Αὐλητρίδες* non avrebbe nulla di nuovo, giacchè con tal nome c'è nota una commedia di Fenicide (K III 333), mentre eran dette *Αὐλητρίς* due altre commedie, una di Antifane (K II 30) e l'altra di Diodoro (K II 420).

5. *'Αφροδίσιος* (*-ον*), *'Αφροδίσια* (K III 27). Sono soltanto tre frr., dei quali due citati da Suida con (*ἐν*) *'Αφροδισίῳ* ed uno da Stobeo con *'Αφροδισίων*. È probabile che Stobeo abbia commesso anche qui, come nel caso degli *'Ανεψιοί*, se non un errore, una svista; a meno che non si tratti di *'Αφροδίσιον*, chè allora sarebbe facile correggere la citazione di Stobeo *flor.* 64. 2 ∼ fr. 85 in *Μενάνδρου 'Αφροδίσιον*. Per *'Αφροδίσιον* cf. K II 31 (1).

(1) Ma *'Αφροδίσιος* potrebbe essere un nome proprio, od almeno un soprannome; cf. M I 324 s., Breitenbach, *De genere quodam titulorum comoediae atticae*, Diss. Basil. 1908, 169.

6. *Βοιωτίς* (K III 27). I frr. che ne avanzano son tutti citati da Stobeo, da Erotiano e da Fozio con (*ἐκ*) *Βοιωτίας* od (*ἐν*) *Βοιωτίᾳ*: ora, se è vero che *ΒΟΙΩΤΙΑΙ* può esser nato facilmente da *ΒΟΙΩΤΙΔΙ*, non altrettanto si può dire per la forma del genitivo preceduto o no da *ἐκ*. Ma v'ha di più: i frr. della *Βοιωτίς* di Antifane son citati come *Ἀντιφάνης* (*ἐν*) *Βοιωτίᾳ* opp. *Βοιωτίῳ* (K II 35, M I 329), l'unico della *Βοιωτ.* di Teofilo (K II 474, M I 435) come *Θεόφ. ἐν Βοιωτίᾳ* da Ateneo, ed il fr. 22 di Difilo (K II 547, M I 453) è riferito da Ath. X 417 *e* con le parole *Δίφιλος δὲ ἐν Βοιωτίῳ*. Che *Βοιώτιος* sia il titolo di quest'ultima commedia par cosa certa, dal momento che nella p. 417 *b* ss. si parla di *Βοιωτοί* derisi come mangioni, ed in tutti i frr. ivi citati torna il nome *Βοιώτιος*; di più, non si può dubitare che *Βοιωτίῳ* e *Βοιωτίᾳ* di Antifane si riferiscano ad un unico dramma, poichè il fr. 60 è citato rispettivamente con l'uno e con l'altro nome da Ath. IX 367 *f* e da Poll. X 88. Nè ha grande valore l'argomento addotto dal Kock II 35, che per dire 'Beota' i Greci dicessero *Βοιωτοί* e non *Βοιώτιοι*, essendo la forma *Βοιώτιος* assicurata da Ateneo per ragioni metriche (cf. Eubul. fr. 39, Mnesimach. fr. 2, Alex. fr. 237. 1; Achaei fr. 3, Nk² 747); giacchè, se mai, vorrà dire che si usavano delle forme parallele *Βοιώτιος-τία* ∼ *Βοιωτίς*, come si diceva *Μεσσηνία* e *Μεσσηνίς*, e *Μεσσηνία* sono intitolate due commedie, una di Menandro ed una di Critone (K III 354).

Mi sembra adunque che le commedie di Menandro, Antifane e Teofilo debbano essere intitolate *Βοιωτία* come porta la tradizione, e che, o per tra-

scuratezza di citazione o per corruzione del testo, sia avvenuto che qualche citazione sia stata fatta come da una supposta commedia intitolata *Βοιώτιον* (-*ος*).

Ricordo qui ancora che la commedia, cui Varrone non dubitava di ascriver fra le plautine, mentre si diceva fosse di Aquilio (Gell. III 3. 4), portava appunto il titolo di *Boeotia* (1).

7. *Γεωργός* (K III 28 ss.). Il titolo è sicuro; però il fr. 95 è citato da Stob. *flor.* 5. 1 con le parole *Μενάνδρου Γεωργῶν*. Ma può essere che quest'ultima parola debba considerarsi come nom. del participio (2). Cf. anche, più che il supposto *Georgos* d'ignoto autore (Quint. XI 3. 91, Ribb. 131), almeno per il titolo, l'*Agricola* di Novio (Ribb. 307 s.); pel participio cf. il *Προεγκαλῶν* menandreo citato da Stobeo in modo uguale al *Γεωργῶν* (K III 122).

8. Anche l'*'Επαγγελλόμενος* (K III 46 s.) di cui tre frr. su quattro son citati da Stobeo, apparisce ricordato una volta (*flor.* 51. 27 ∼ fr. 161) con le parole *Μενάνδρου 'Επαγγελλομένοις*. Ma sarà facile correggere in *'Επαγγελλόμενος*, rimettendo il nominativo, come si trova in *flor.* 22. 29 ∼ fr. 160. Abbiamo perciò una corruzione del testo, piuttosto che un errore di Stobeo.

9. Qualche cosa di simile deve essere avvenuta pel fr. 176 che Stobeo, *flor.* 89. 5 (K III 51) cita

(1) Per Plauto v. l'ediz. del Ritschl IV 5 p. 141; per Aquilio Ribb. 38 s. — *Βοιωτός* e *Βοιώτιος* nomi propri di persona in F-B 334.

(2) Per l'uso del nominativo dopo il gen. del nome dell'autore cf. p. 7[1].

con *Μενάνδρου Ἐπιτρέποντος*, dove evidentemente dobbiamo leggere *Ἐπιτρέποντες*: nel caso attuale, cioè, come nel precedente, è necessario sostituire la forma di nominativo a quella di un altro caso (e numero) non troppo dissimile graficamente. Così sono semplici errori materiali tanto la forma *ἐκ τῶν ἀποτρεπόντων* di Orione (*Anthol.* 78 ∾ fr. 179) quanto quella *ἐὰν ἐπιτρέπωσιν* di Hephaest. p. 156 Gaisf. ∾ fr. 181. Ma è di genere tutto diverso la citazione del fr. 183, = ed. Körte 2 s., tratta da Schol. Aristoph. *Acharn.* 1115 *καὶ Μένανδρος ἐν Ἐπιτροπεῖ*, ed è un esempio molto istruttivo che ci ammonisce ad andar molto cauti, giacchè, se quel fr. non ci fosse stato dato nel testo menandreo degli *Ἐπιτρέποντες* nel papiro cairense, sarebbe potuto venire in mente a qualcuno o di supporre una commedia menandrea col titolo *Ἐπιτροπεύς* o di ammettere una confusione con l'*Ἐπιτροπεύς* di Difilo (K II 553, M 454). La supposizione più semplice è che lo scoliaste non abbia curato l'esattezza della citazione, giacchè mi par poco probabile attribuire l'errore a qualche copista, soprattutto per difficoltà paleografiche.

10. *Ἐφέσιος* ed *Ἐφέσιοι* (od *Ἐφέσια*) sono i nomi che vengono offerti da Ath. IX 385 *f*, VII 309 *e* pei frr. 196 s. (K III 57), mentre tutte le altre citazioni portano il titolo *Ἐφέσιος*. La correzione del Kaibel (*Ἐφεσίοις*] *Ἐφεσίῳ*) è certamente giusta, non ostante gli *Ἐφέσιοι* di Critone (K III 354) il cui titolo è attestato da un'iscrizione. Ma cf. *Ephesio* (od *Ephesius*) di Cecilio, Ribb. 46.

11. *Θαΐς* (K III 61 ss.). Non può meravigliare che il fr. 220 ∾ Miller, *Mél.* 363, venga citato con la

forma *ἐν Θαΐᾳ*, ove si pensi alla somiglianza fra *ΘΑΙΔΙ* e *ΘΑΙΑΙ*, cf. sopra n. 6 p. 10. Certo è un errore materiale il *Θαδίᾳ*, con cui è riferito il fr. 218, derivato forse da un raddoppiamento della lettera *Δ*: *ΘΑΙΔΙ* - *ΘΑΔΙΔΙ* - *ΘΑΔΙΑΙ*.

12. Per la commedia intitolata *Θεοφορουμένη* (K III 63 ss.) ci troviamo in questo caso, che due frr. (223. 225) son citati da Stob. *flor.* 106. 8 e 3. 6 con *Μενάνδρου Θεοφορουμένου* e *Θεοφορουμένῳ* (1) con scambio fra maschile e femminile; abbiamo probabilmente anche qui una svista di Stobeo.

13. *Θεττάλη*, secondo la giusta scrittura data da Erodiano, o *Θετταλή*, come dànno le fonti (K III 65 ss.). Il fr. 232 si trova citato in Bekk. *An.* 420. 1 con *Μένανδρος Θετταλοῖς*, e forse è un errore dovuto a confusione coi *Θετταλοί* di Anassandride (K II 141, M 371). Più difficile a spiegare è la forma *Θετταλεῦσιν* (-*λέσιν*) nei codd. di Suida s. v. *ἀπέδρα* ~ fr. 232; ma bisognerà rassegnarsi ad ammettere anche qui un errore materiale di copisti (2).

14. Dei cinque frr. pervenutici del *Θησαυρός* (K III 67 ss.) due (235. 237) son citati da Stobeo col nome *Θεσαυρῶν* o *Θησαυροῖς*, mentre lo stesso autore cita giustamente il fr. 236 ~ *flor.* 64. 18. La

(1) Il *θεοφορουμένῳ ἢ* del cod. Ven. Schol. Eur. *Andr.* 103 (K III 63) risale evidentemente ad una correzione che era nell'originale da cui il cod. fu copiato. Ivi si doveva leggere *θεοφορουμέν*$^{\eta}_{\omega}$ come si legge *ῥαπιζομέν*$^{\eta}_{\omega}$ nella citazione di Stobeo del fr. 426 (K III 124).

(2) Quanto al nome *Θεττάλη*, cf. BREITENBACH o. c. 168, B 57; ma non credo che sia un nome proprio a causa della citazione fatta da Plinio *NH* XXX 6. 7, K III 65 s. Ma ci torneremo sopra nel cap. VII.

seconda citazione si può agevolmente correggere sostituendo *Θησαυρός* a *Θησαυροῖς*, anche perchè il nome di Menandro è nel genitivo (cf. p. 7[1]); per la prima si deve ammettere un errore materiale, poichè il titolo *Θησαυρός* è reso sicuro, per non dir altro, dalla commedia di Luscio Lanuvino (Ribb. 96 s., cf. Terent. *Eun.* 10).

15. Il *Καρχηδόνιος* (K III 75 ss.) è citato una volta da Stobeo (*flor.* 9. 17 ~ fr. 265) con *Μενάνδρου Καρχηδονίων*, una volta (fr. 267) da Schol. Aristoph. *Vesp.* 1502 con *Μένανδρος Καρχηδονίοις* in tutti i codd. eccetto il Ven. che dà la forma *Μένανδρος Καρχηδόνιος*, sicuramente errata a causa dei due nominativi contigui, ed una volta (fr. 264) come *Χαλκηδονίῳ* da Fozio s. v. *Λιτυέρσης*. Siccome il titolo è assicurato da Paut. *Poen.* 53, non è dubbio che nei primi due casi si tratti di un errore materiale (forse in Stobeo è avvenuta una confusione con qualche forma del genere *Καρχηδονίωι*), mentre la terza citazione è errata per l' assonanza delle due parole *Χαλκηδονίῳ* ~ *Καρχηδονίῳ*.

16. *Κιθαριστής* (K III 79 ss.). Il fr. 283 è citato da Stobeo, *flor.* 9. 18, con *Μενάνδρου Κιθαρισταῖς*, mentre gli altri frr. hanno regolarmente il singolare. (Il fr. 284 senza titolo, con *ἐν ταὐτῷ*, Stob. *flor.* 9. 19). Non si può dire se anche per altri autori sia successo, nelle citazioni, qualche errore simile a quello di Stobeo, poichè l'unico fr. di Antifane (K II 57, M 313) è citato giustamente, e poichè il *Citharista* di Pomponio (Ribb. 275) è dubbio.

17. Qui dovrebbe trovare il suo posto la *Κνιδία* (K III 82); basti accennare che, dei due frr., l'uno è citato con *Κνηδία* e l'altro con *Κηδείᾳ* o *Κηδεία*

da Stob. *flor.* 86. 10 ed *Ecl.* I 6 (5). 9. L'errore di itacismo si spiega e si capisce facilmente (1); la mancanza del *ν* nella seconda citazione sarà un errore di certo, se pure non vogliamo ammettere una commedia menandrea intitolata *Κηδεία*, titolo che potrebbe paragonarsi col *Funus* di Novio, Ribb. 314.

18. *Κόλαξ* (K III 82 ss.). Le citazioni son tutte giuste, fuorchè quelle del fr. 294 (Stob. *flor.* 10. 21) e del fr. 299 (Ath. VII 301 *d*) che dànno rispettivamente *Κολακείᾳ* e *κόλωσι*. Il primo caso è una svista di Stobeo, tanto più che abbiamo la testimonianza di Ter. *Eun.* 30, dove la forma 'Colax' è assicurata dal metro; del secondo non so che dire, ma credo che provenga da una falsa trascrizione dell'amanuense del cod. A. Anche Laberio aveva scritto un *Colax*, Ribb. 344.

19. Un errore sarà anche il *Μενάνδρου Κυβερνήτου* di Stob. *flor.* 118. 10 ∼ fr. 301 (K III 85 ss.) invece di *Κυβερνήταις* (opp. - *τῶν*), se pure non è una confusione col titolo della commedia di Alesside (K III 338, M 400).

20. Il *Κονιαζομέναις* con cui Stobeo, *flor.* 108. 48 cita il fr. 306 (K III 87) si può spiegar facilmente con un errore di itacismo ed uno scambio fra *ο* ed *ω*; ma il *κοτταβιζούσαις* (opp. *κωταζομ/*[οις] del cod. A) con cui lo stesso autore (*flor.* 21. 2) riporta il fr. 307 potrebbe farci pensare ad un titolo ben diverso da quello accettato dal Kock (e cf. M 341),

(1) Una *Κνιδία* era di Alesside (K II 333, M 400), ed una di Sopatro (Kai. 194).

se questo non venisse rinforzato dall'autorità di Orione, *Anth.* I 18 e dallo Sch. Clem. Alex. *Protr.* II 26 (∼ fr. 308) (1).

21. *Μένανδρος ἐν Λευκαδίῳ* di Zenobio VI 13 ∼ fr. 315 (K III 90) sarà certo un errore invece di *Λευκαδίᾳ*; ma potrebbe anche essere una confusione con il *Λευκάδιος* di Antifane (K II 69, M 330), se questo titolo, il quale apparisce una volta sola in Suida s. v. *ἀνάριστος* (fr. 141), fosse sicuro, poichè Polluce VI 66 ∼ fr. 142 dà invece il nome *Λευκάδι,* ossia lo stesso titolo che dà Ateneo VII 277 *c* per la commedia di Amfide (K II 243, cfr. M 406). Certo è che, per gli altri due poeti i quali scrissero una *Λευκαδία*, cioè Alesside (K II 344) e Difilo (K II 558), il titolo non è mai incerto nelle fonti da cui provengono i nostri frammenti. Del resto, il titolo *Λευκαδία* è reso sicuro dall'imitazione latina di Turpilio, Ribb. 113, cfr. specialmente Serv. Dan. ad *Aen.* III 279.

22. Del *Μισούμενος* (K III 97 ss.) due citazioni, fr. 342 e 343, offrono rispettivamente la forma *Μισουμένη* e *Μισουμέναις*. Siccome non possiamo pensare a tre commedie diverse e distinte, ammettendo un errore pel secondo caso, dovremo ritenere che il primo possa esser venuto da una confusione con la *Μισουμένη* di Fenicide (K III 333, M 482), di cui però Suida s. v. *Φοινικίδης* dà il titolo *Μισούμενος*.

23. Se il titolo *Νομοθέτης* (K III 102 s.) non fosse assicurato da Quintiliano X 1.70, che serve a

(1) Un errore simile ed altrettanto curioso si ha in Sch. Aristoph. *Av.* 1490 dove, nei codd. R V si legge *συνερίφοις* invece di *συνεφήβοις* ∼ fr. 459 (K III 131).

controllare Ath. VI 247 *e*, l'unico fr. (353) sarebbe mal citato da Ammonio 90 *ἐν Νομοθέταις*.

24. Stobeo *flor.* 107.7 cita il fr. 356 come *Μενάνδρου Ὀλυνθιακῶν* od *Ὀλυνθιακοῖς* (K III 104) anzichè come *Ὀλυνθία* (-ᾳ). Ma la colpa non è forse tutta sua, giacchè anche la commedia di Alesside (K II 355 ss., cf. M 389) è citata come *Ὀλύνθιος, Ὀλύνθιοι* (anche da Stob. *flor.* 27. 9 ∼ fr. 160) ed *Ὀλυνθία*. Lo stesso Stobeo poi (*flor.* 113.17) cita un'altra commedia di Filippide con *Ὀλυκθιακῷ* (fr. 15, K III, 305, cf. M 341.474).

25. Stobeo stesso (*flor.* 105.23) riporta il fr. 407 della commedia *Πλόκιον* (K III 114 ss.) (1) con le parole *Μενάνδρου Πλοκίων Θαΐδος*. Sui due nomi qui riuniti torneremo in seguito; per ora basti dire che *Πλοκίων* deve essere venuto da una confusione fra *ο* ed *ω* (cf. sopra n. 20 p. 15), così come da un errore materiale è nato *Πλόκῳ* nel cod. A di Stob. *flor.* 56. 5 ∼ fr. 408. Ad altro non è possibile pensare, data la testimonianza di Gellio II 23. 8 ss., da cui è confrontata la commedia menandrea con il *Plocium* di Cecilio (Ribb. 68 ss.).

26. *Ὑμνίς* (K III 135 ss.). Senza occuparci della forma *Ὕμνυς* di Stob. *flor.* 37.19 ∼ fr. 472, sarà bene invece veder come quel nome sia stato corrotto nelle fonti: Bekk. *An* 923.10 ∼ fr. 474 ha *ἐν ὕδατι*;

(1) Credo che questa commedia vada messa insieme con la *Θαΐς* e con quella intitolata *Φάνιον* (Ath. XIII 567 *c*, cf. n. 28), e che il titolo non sia se non un nome di etera. Si spiegherebbe così in modo molto semplice — sui particolari ritornerò in seguito — l'unione di *Πλόκιον* e *Θαΐς* in Stobeo. Pel nome *Πλόκιον*, attestato anche da iscrizioni, cf. cap. VII.

Zenob. Mill. II 70 ∼ fr. 477 *ἐν Ὑμνιάδι*; Et. Gud. 321.28 ∼ fr. 478 *ἐν Ὑμνίδῃ*, senza contare la diversità fra *Ὑμνίδι* ed *Ὕμνιδι* che pur si nota nelle citazioni. Del resto, è curioso che anche l'*Hymnis* di Cecilio (Ribb. 52 ss.) vien generalmente citata con il titolo errato (1).

27. Sull' *Ὑποβολιμαῖος ἢ ἄγροικος* (K III 137 ss.), dovremo tornare nel cap. IV; per ora ci basti dire che il fr. 492 ∼ Bekk. *An.* 429.13.16 è citato con *Ὑποβολιμαίᾳ*, e che Ammonio 88 riferisce il fr. 493 con *Ὑποβολιμαίοις*. Il primo è un errore materiale, il secondo una sbadataggine: le altre commedie omonime di Alesside (K II 386), Filemone (K II 502), Eudosso (K III 332) (2), son sempre citate regolarmente; pel singolare costituiscono una testimonianza di peso le commedie intitolate *Hypobolimaeus* di Cecilio (Ribb. 54 ss.).

28. Della commedia intitolata *Φάνιον* (K III 142 s.) il Kock riporta i quattro frr. superstiti, dei quali soltanto uno (500 ∼ Ath. IV 171 *a*) è citato giustamente; in un altro luogo di Ateneo (VII 314 *b* ∼ fr. 498) il titolo è *ἐν φάνωι*; Orion. *Anth.* VIII 11 riporta il fr. 499 con la parola *Φανιέως*. Fin qui possiamo renderci conto degli errori o delle sbadataggini che troviamo nelle citazioni; anche per l'ultima, che è certamente la più errata, abbiamo un caso simile in ciò che vedemmo al n. 9 (*Φανιεύς* ∼ *Ἐπιτροπεύς*).

Ma quel che può darci pensiero è il fr. 497 ci-

(1) Scrivo *Ὑμνίς* e non *Ὕμνις*, come vorrebbe il Kock, rimandando in proposito a Breitenbach, o. c. 140.

(2) Cf. anche Cratino il giovane, fr. 11, K II 292.

tato da Stob. *flor.* 102.3 con le parole *Μιμνέρμου Νάννου,* ed attribuito a questa commedia menandrea dal Meineke seguito dal Kock. Confesso che cambiare le due parole di Stobeo in *Μενάνδρου Φανίου* mi par tale arbitrio, che non è giustificato neppur dal fatto che la *Ναννώ* di Mimnermo sia scritta in distici elegiaci, mentre Stobeo in questo luogo ci offre dei trimetri giambici. Sarà necessario chinar la testa e riconoscere la nostra ignoranza, se pure non vogliamo congetturare che quel frammento, anzichè a Menandro debba essere attribuito a qualche altro autore: giacchè sappiamo che una *Νάννιον* scrisse Eubulo o, secondo altri, Filippo (K II 187, M 342, cf. Ath. XIII 568 *f*).

29. *Χαλκίς* (K III 147). L'unico fr. 512 dato da Fozio e Suida in una delle parti in cui i due lessici combinano fra loro (s. v. *πέμπτη φθίνοντος*) è citato con *χαλκι* (con δ soprascritto). La difficoltà maggiore proviene dal fatto che non conosciamo un nome femminile *Χαλκίς* da mettersi accanto, p. es., a *Χρυσίς* (cf. B 37 s.), sebbene *χαλκίς* possa significare — e significava presso gli Spartani — 'donna di servizio' (Ath. VI 267 *d*). Forse la via migliore è di scrivere *Χαλκείοις,* ammettendo un errore come quello che si è ammesso per una commedia di Assionico. (1)

(1) fr. 8, K II 415, citato da Ath. III 95 *c* *Ἀξιόνικος ἐν Χαλκίδι* da correggere probabilmente in *Χαλκιδικῷ,* come ha fatto il Kock ; cf. M 417 s., Breitenbach o. c. 166. — Noto che il *χαλκι* (con δ soprascritto) di Suida può esser nato da un errore di interpretazione della comune abbreviazione paleografica di *-οις,* aggravato da uno sbaglio di itacismo (*χαλκι* = *χαλκει*).

30. *Ψοφοδεής* (K III 151). Sono quattro frr., uno dei quali (529) citato da Harpocr. 144.23 con *ψηφώσεσιν* opp. *ψηφώδεσσι* opp. *ψηφώδησιν*; il fr. 528 da Herodian. II 947.26 è più che dubbio, come riconosce lo stesso Kock, giacchè il testo di Erodiano dà *ψόφος ἐν οὔδει*, senza neppure il nome dell'autore.

*
* *

Di Menandro noi conosciamo novanta titoli, dei quali, da quanto abbiamo visto fin qui, trenta, ossia un terzo preciso, dan luogo a dubbii; nè questo può meravigliarci, perchè Suida ci riferisce come egli scrivesse 108 commedie (s. v. *Μένανδρος*) (1), sicchè non è impossibile che i titoli dubbii qualche volta possano riferirsi a drammi diversi da quelli sotto il cui nome son raccolti i frammenti. E quel che abbiamo visto per Menandro si verifica per quasi tutti gli altri poeti, e non solo della commedia attica. Ne abbiamo potuto constatare qualche esempio durante l'esame dei titoli menandrei; ne voglio ora aggiungere un altro che dimostra come certi dubbî esistano anche per la commedia dorica. Efestione, p. 49.2, cita un dramma di Epicarmo col titolo *Χορεύοντες*, mentre Erodiano (*dict. sol.* p. 12.2) riporta un fr. con le parole *Ἐπίχαρμος Χορευταῖς* (cf. Kai. 116). E tali esempî potrebbero facilmente moltiplicarsi; ma, poichè credo che la dimostrazione fatta sia sufficiente, mi limito a rag-

(1) O 105, o 109; 108 son date anche dall'Anon. *π. κωμῳδίας*, Kai. 9.73; cf. ivi la nota relativa.

gruppare i risultati che emergono da essa sotto i seguenti sei numeri:

1°) Molte delle nostre fonti, citando titoli di commedie appartenenti a Menandro — e ad altri autori — non usano sempre quell'esattezza che desidereremmo, e che risolverebbe molti dubbî circa l'attribuzione dei frammenti a determinati drammi: questa inesattezza è la causa per cui i dubbî si accrescono, fino a farci ritenere, con molte cautele, s'intende bene, che detti frammenti debbano essere distribuiti in modo diverso da quello seguito dal Meineke e dal Kock, e magari sotto titoli diversi dagli attuali.

2°) Spesso l'inesattezza, di cui parliamo, è dovuta a qualche semplice errore di amanuensi, errore materiale di scrittura, derivato sia dal non aver compreso e ben risolto le abbreviazioni esistenti negli esemplari da cui copiavano, sia dall' averle imitate in modo grossolano, e perciò poco chiaro ed esatto. Oppure l'errore può esser derivato dall'aver confuso il valore di alcune lettere, forse non abbastanza chiare nell'originale.

3°) Non di rado l'inesattezza o l'errore son dovuti, secondo ogni probabilità, a scambio fra i titoli menandrei e quelli simili di altri poeti comici; qualche volta è possibile correggere le fonti, specialmente quando abbiamo la fortuna di esercitare un controllo per mezzo dei titoli di commedie romane imitate da altre di Menandro.

4°) Gli errori si hanno più frequentemente per scambio fra singolare e plurale e fra maschile e femminile.

5°) Tra le fonti che si segnalano per maggior

numero di errori va notato Stobeo, in parte, certamente, per colpa dei copisti, ma in parte per disattenzione o superficialità sua.

6°) In ogni modo, la tradizione dei titoli menandrei non è sempre sicura; anzi è lecito far tentativi per correggerla, dove a far ciò concorrano buoni argomenti, che debbono essere giudicati e vagliati caso per caso.

Veramente, questa conclusione che ho messo all'ultimo punto, è già implicita in quel che abbiamo detto al n. 1°); ma, poichè essa riassume, più di ogni altra, il concetto che abbiam dovuto formarci da un esame particolareggiato dei titoli, la ho fatta seguire alle altre.

E, per ultimo, possiamo notare che, se è giusto che i titoli di altri poeti siano pervenuti fino a noi in condizioni analoghe a quelli menandrei — poichè, in fondo, le fonti son quasi sempre le stesse, ed è ovvio che, se in esse troviamo errori per un poeta, questi errori si debban trovare anche per altri — non è però meno vero che siamo in condizioni quasi simili per la commedia latina, come ci persuade un esame dei frammenti e delle loro citazioni nella raccolta del Ribbeck. Ma anche su alcune di queste dovremo tornare nei capitoli successivi, nei quali dobbiamo prendere in esame i titoli doppî della commedia greca, per cercar di stabilire come, quando e perchè essi si sieno formati.

Capitolo II.

I titoli doppî della Commedia Attica Antica.

Nello studiare quali sieno e come sieno tramandati i titoli doppî della commedia attica, mi propongo uno scopo determinato, vedere, cioè, come vengano fatte le citazioni, per rispondere alle seguenti domande, le quali mi pare sieno le prime e le principali a sorgere nella nostra mente:

1°) Quando, come e dove si trovano titoli doppî?

2°) Tutti i titoli doppî corrispondono ad una sola commedia?

3°) Da qual tempo cominciano a trovarsi citazioni di titoli doppî? e, subordinatamente a questa domanda:

4°) Chi, e perchè, cominciò ad usarli e ad introdurli nella pratica?

***

Chionide. 1. *Πέρσαι ἢ Ἀσσύριοι* (K I 5). Questo titolo c'è stato trasmesso dal solo Suida s. v. *Χιωνίδης* (pel nome cf. M 29); e discuter su di esso, in queste condizioni, mi pare assolutamente ozioso,

tanto più che intorno a Chionide stesso poco dovevano sapere anche gli antichi, se almeno dobbiamo prendere alla lettera le citazioni vaghe di Ath. IV 137 *e*, XIV 638 *d*, secondo le quali la paternità dei *Πτωχοί* sarebbe per lo meno dubbia. Di altri autori (oltre la tragedia eschilea) si conoscono commedie intitolate *Πέρσαι*, e precisamente di Ferecrate (K I 181 ss.) e di Epicarmo (Kai. 111).

Cratino. 2. — *Ἐμπιμπράμενοι ἢ Ἰδαῖοι* (K I 32). Clem. Al., *Str.* VI 751 Pott. afferma che Aristofane, nelle prime *Tesmoforiazuse* (quelle che ci rimangono), si servì di alcuni versi degli *Ἐμπιμπράμενοι* di Cratino. Siccome lo Schol. Ar. *Thesm.* 215 alle parole *ἀποξυρεῖν ταδί* afferma: *ταῦτα δὲ ἔλαβεν ἐκ τῶν Ἰδαίων Κρατίνου*, il Dindorf credette di potere inferir da questa notizia che *Ἐμπ. ἢ Ἰδ.* fosse il titolo completo della commedia in questione. Ora ognun vede che, se Aristofane fece suoi alcuni versi degli *Ἐμπ.* di Cratino, poteva anche, tanto nelle *Tesmoforiazuse* quanto in altre commedie, servirsi di altre parole, locuzioni, o magari di versi interi del medesimo poeta; tanto più che, nel caso delle parole citate dallo scoliaste, noi non avremmo gli *ἔπη* cui allude Clem. Al., ma solo un paio di parole. Nè, d'altra parte, si può escludere che una locuzione come *ἀποξυρεῖν ταδί*, anche se vi si voglia aggiungere quel che segue: *τὰ κάτω δ' ἀφεύειν*, potesse venir ripetuta in due o più commedie di uno stesso autore. Del resto Suida, s. v. *ἀμφιανακτίζειν* ci avverte che questa parola fu usata *ἐν Εὐναίᾳ καὶ ἐν Ἀναγύρῳ*; e, poichè una commedia *Εὐναία* è completamente ignota, mentre se ne conosce una che

Cratino intitolò *Εὐνεῖδαι* (1), la citazione di Suida deve riferirsi a Cratino stesso. Quanto all' *Ἀνάγυρος*, noi conosciamo solo una commedia che fosse sicuramente così intitolata, quella di Aristofane (K I 402 s., cf. fr. 59), mentre un *Ἀνάγυρος* di Difilo (K II 543 s.) è molto dubbio. Infatti, l'unica citazione che ne abbiano (fr. 11) è riportata nelle fonti con *ἐν ἀργύρῳ* od *ἀργυρίου*, sì che il Kock congettura *Ἀνάργυρος* (ma cf. M 452); e, dall'altra parte, sarebbe strano che cercassimo delle relazioni fra Cratino e Difilo, mentre sappiamo certamente di quelle che vi erano fra Cratino ed Aristofane. Ma allora abbiamo che, pure in altre commedie, e non solo nelle *Tesmoforiazuse*, Aristofane si giovò dell'opera di Cratino, poichè una parola così nuova e con valore tanto determinato come indica Suida (*ἀμφιανακτίζειν· ᾄδειν τὸν Τερπάνδρου νόμον τὸν καλούμενον ὄρθιον κτέ.*) non poteva esser di uso così corrente da venire usata da due poeti, senza che l'uno dipendesse dall'altro.

Questo indizio, anche tenendo conto del fatto che le relazioni fra Cratino ed Aristofane vanno oltre le *Tesmoforiazuse* e gli *Ἐμπιμπράμενοι*, ci porta a separare i due titoli ed a riferirli a due commedie diverse. Si veda anche Cratino, fr. 70 ∼ Sch. Ar. *Eq.* 530 *καὶ τοῦτο ἐκ τῶν Εὐνειδῶν Κρατίνου.* Nè vale dire che la citazione di Stobeo è precisa e si riferisce solo alle *Tesmoforiazuse*, giacchè si dà frequentemente il caso che negli scolî ad una stessa

(1) Ciò vale almeno pei frr. 65, 68-70 (K I 33 s.), poichè il fr. 66, citato con *Εὐμένισιν*, può appartenere ad un' altra commedia.

commedia aristofanea sieno citate come fonti più drammi di Cratino; così Sch. Ar. *Vesp.* 542 ~ Cratino fr. 31 *ἐν Δηλιάσιν*, ib. 590 ~ Crat. fr. 75 *ἐν Θράτταις*; Sch. Ar. *Av.* 521 s. ~ Crat. fr. 117 s. *ἐν Νεμέσει*, ib. 1294 ~ fr. 30 *Δηλιάσι* e via discorrendo.

Separando i due titoli nasce una difficoltà circa il numero di quelli che ci vengon dati come Cratinei, i quali sarebbero così 25 (24 sono facendo di *Ἐμπ.* e di *Ἰδ.* un titolo doppio), mentre Suida s. v. *Κρατῖνος* e l'Anon. *π. κωμ.* Kai. 7.27 affermano che questo poeta scrisse 21 commedie (cf. M 57 s.). Ma è probabile che di alcune si sia perduta la nozione sin da tempo assai antico (1); e, date le due citazioni così monche ed incomplete che abbiamo sì degli *Ἐμπ.* e sì degli *Ἰδ.*, è possibile che tal sorte sia capitata proprio anche a queste due di cui abbiamo parlato.

FERECRATE. 3. *Ἐπιλήσμων ἢ Θάλαττα* (K I 159 s., cf. M 82 s.). *Θάλαττα* è il nome di una cortigiana, da cui deriva anche il titolo di Diocle (K I 767, M 521) (2). Il titolo doppio si trova solo presso Ath. VIII 365 *a* ~ fr. 52. È curioso invece notare come in due citazioni fatte dallo Sch. Arist. *Vesp.* (544 ~ fr. 57 e 1034 ~ fr. 51) si legga *Φερεκράτης ἐν Ἐπιλήσμοσι.* Si credette da ciò (3) di potere inferire che il titolo genuino fosse soltanto *Ἐπιλήσμονες*; ma a tale ipotesi si oppone il fatto che il testo er-

(1) Senza contare che alcune di quelle di cui abbiamo frammenti possono essere spurie.

(2) Cfr. BREITENBACH, o. c., 141 ss., B. 113.

(3) BENDER, *de graecae com. tit. duplicibus*, diss. Marburg 1904. p. 44.

rato di un'altra citazione degli stessi scolii (*Vesp.* 968 ~ fr. 54) reca traccie evidenti del singolare: *Φερεκράτης ἐν ἐπιστολῇ μόνος τις κτέ.* = *ἐν Ἐπιλήσμον⟨ι⟩ ὅστις*: sicchè negli altri due casi non avremo se non uno dei frequenti scambi fra sing. e plur., come li abbiamo già visti per Menandro (cf. p. 21). Così la testimonianza dell'ultimo scolio aristofaneo citato, come quelle tutte concordi di Ateneo, fanno invece credere che il titolo esatto fosse *Ἐπιλήσμων*. Se poi la *Θάλαττα* di Diocle non sia che un rifacimento di questa commedia ferecratea, come si è creduto (1), è questione che oggi non possiamo risolvere. Ad ogni modo è facile pensare che il titolo *Ἐπ. ἢ Θάλ.* sia nato per stabilire una relazione con la *Θάλαττα* di Diocle; se questa relazione sia stata di differenziazione o di analogia non si può dire, sebbene la concordanza delle fonti sul titolo *Ἐπιλήσμων* faccia credere ad un processo analogico, per avvicinare, cioè, un personaggio di Ferecrate — la cortigiana *Θάλαττα* — ad uno di Diocle. E tale concordanza è turbata da una sola citazione, quella del fr. 53 che si trova in Eustath. 707.36 col nome di Ferecrate ma senza il titolo dell'opera, mentre il titolo viene aggiunto da una citazione di Erotian. 56. 11. Kl. — e quindi anteriore ad Ateneo —, dove è ricordato che la parola *ἄρδα* si trova usata da *Φερεκράτης ἐν Θαλάσσῃ καὶ Φιλήμων ἐν Πανηγύρει* (2). Veramente il testo di Erotiano, invece di *Φερεκράτης*, legge *Φερεκύδης*;

(1) Breitenbach 115.

(2) Noto che *ἄρδα* doveva esser posto tra i frr. della *Πανήγυρις* di Filemone (K II 492s.), mentre il Kock ha trascurato di farlo.

ma, poichè viene unito questo nome con quello di Filemone, nè, d'altra parte, si saprebbe a qual Ferecide attribuire un' opera intitolata *Θάλασσα* (-*ττα*), la correzione del Meineke (cf. M 83) si può accettare come palmare. Potrebbe nascere la questione, se si tratti di una sola o non piuttosto di due commedie di Ferecrate; ma tale questione che abbiamo posto e, credo, risoluto per gli *Ἰδαῖοι* e gli *Ἐμπιμπράμενοι* di Cratino, e che porremo, e forse risolveremo, per altre commedie, nel caso attuale non permette una risposta sicura. Non è però da nascondere come le maggiori probabilità sieno per una sola commedia; ed allora, il fatto che il doppio titolo si trova proprio nell'ultimo luogo in cui Ateneo nomina l'opera di Ferecrate, mentre negli altri due luoghi (III 111 *b* ∼ fr. 55 e VII 308 *f* ∼ fr. 56) si ha il semplice (*ἐν*) *Ἐπιλήσμονι*, sarà da porsi a carico della fonte di cui si serve Ateneo. Ma questi due luoghi sono in parte desunte dal lessico di Pamfilo alessandrino (1), mentre il passo VIII 365 *a* ∼ fr. 52 non deriva, come quelle lessicografiche, da questo autore. Che nelle citazioni Ateneo possa aver fatto una confusione, è possibile, e ne avremo anzi delle prove nel corso del nostro lavoro; ma qui non è sicuro, nè voglio ora porre nemmeno tale questione. Però, giacchè siamo a trattar di Ferecrate, mi preme di rilevarne una quasi sicura che egli fa nello stesso libro VIII 364 *a*, dove vengon citati tre esametri di un *Χείρων* (fr. 152, K I 193) con questi nomi di autore *εἴτε Φερεκράτης εἴτε Νικόμαχος ὁ ῥυθμικὸς ἢ ὅστις δήποτε* : è vero che

(1) Cf. Bapp, l. c.

altri esametri seguenti (p. 364 *b* ~ fr. 153) son certamente comici e pare risalgano a Ferecrate; ma non è meno importante per noi l' indicazione di almeno due poeti, data inoltre senza alcuna sicurezza. Sarà certo un errore di Ateneo, che forse risalirà alla sua fonte, od una sua smemoratezza; ma è un errore di cui dobbiamo tener conto per valercene quando sarà il caso (1).

4. *Ἰπνός ἢ Παννυχίς*. I due nomi son citati insieme soltanto da Ath. XIII 612 *a*, mentre il titolo *Παννυχίς* è citato solo da Schol. Arist. *Pac.* 1242 ~ fr. 66. Tutti gli altri fr. vengono citati con *Φερεκράτης* (*ἐν*) *Ἰπνῷ* (opp. *Ἴπνῳ*) (cf. K I 160 ss., M 83). Ma il fr. 61 ~ Suid. s v. *ἄξιος* porta l' iscrizione *Φερεκράτης ἰστῷ*. È disgraziatamente un verso molto mal conservato, ed anche con le numerose correzioni

(1) Cf. M 75. Tali dubbî di Ateneo non sono rari, cf. III 78 *d* (e XV 684 *f*) pei *Πέρσαι* di Ferecrate; XV 685 *a* pei *Μεταλλῆς*. Che i dubbî stessi sieno più antichi di Ateneo e si debbano, se non tutti, in gran parte, trovare nelle sue fonti, è dimostrato da Sch. Ar. *Ran.* 362 *πρός τοὺς ποιήσαντας τοὺς Φερεκράτους Πέρσας*. Ed erano incertezze che possiamo notare anche per altri autori. Così, nella vita di Aristofane (p. XLV § 13 BGK) si citano quattro commedie di lui, che venivano attribuite anche ad Archippo, e cioè *Ποίησις* (una *Ποίησις* era anche di Antifane, K II 90 s.), *Ναυαγός*, *Νῆσοι*, *Νίοβος*. Arpocratione 166. 3 metteva in dubbio che Platone fosse l' autore dei *Λάκωνες* (K I 619). Per il *Ναυαγός* o *Δὶς ναυαγός* cf. HAAS, *de com. ant. fab. nominibus* I (Progr. des Gymn. zu Melk 1902) 21. D'altra parte, si attribuivano invece ad Aristofane le *Πόλεις* di Filillio, cf. Ath. III 86 *e*, 92 *e*, 140 *a*, IX 381 *a*. L'ipotesi dell'HAAS, *de com. ant. fab. nom.* II (Progr. des Gymn. zu Melk 1903) 38 che l' *Εἰρήνη β'* di Aristofane sia appunto da identificare con le *Πόλεις* merita appena di essere accennata.

del Porson non ha abbastanza senso preciso per farci capire a quale commedia potesse appartenere: così non possiamo escludere *a priori* che Ferecrate abbia scritto anche un *Ἱστός*, sebbene di un tal titolo non ci sieno esempî nè presso i Greci nè presso i Latini (1): ma è anche vero che *Ἰπνός* è solo nè trova riscontri nella produzione comica antica. Invece *Παννυχίς* è assai frequente, trovandosi come titolo di commedie presso Eubulo (K II 193) Ipparco (K III 274) Callippo (K III 378), senza contare la *Παννυχὶς ἢ Ἔριθοι* di Alesside (K II 360). Si può congetturare che si tratti di due commedie diverse (2); ma, oltre che per le difficoltà cui si andrebbe incontro circa il numero dei drammi ferecratei (3), la cosa non è molto possibile, data la doppia e relativamente ampia citazione di Ateneo. Quel che è certo invece, si è che la commedia in questione era conosciuta generalmente col titolo di *Ἰπνός*, sicchè *Παννυχίς* dovette essere stato aggiunto o per l'analogia di qualche situazione del dramma con altre delle commedie omonime, o perchè in essa si trattava di qualche festa notturna. A meno che non si debba fare, come mi par probabile, una distinzione fra queste commedie, essendo *Παννυχίς* anche nome di etera (4). E se potessimo immagi-

(1) Potrebbero essere soltanto un debolissimo indizio del contrario le *Staminariae* di Laberio, Ribb. 356 s.

(2) BENDER, l. c. 44.

(3) Cf. M 68 ss. Secondo Suida, s. v. *Φερεκράτης*, andavano sotto il suo nome 17 commedie, 18 secondo il fr. del cod. Estense (Kai. 10). Ma di queste alcune erano spurie o tali si credevano, cf. p. 29[1].

(4) B 125, F-B 300, Luc. *ἑτ. διάλ.* 9.

nare che una donna di tal nome agisse nella commedia ferecratea, non avremmo difficoltà ad ammettere che il doppio titolo sia nato per analogia di altri drammi, in cui pure una *Παννυχίς* prendesse parte all'azione. Di questo genere potrebbe essere la *Παννυχίς* di Eubulo. Invece ad una festa notturna accennano senza dubbio la *Παννυχίς* di Ipparco e quella di Callippo, la prima citata anche — e questo è importante — con *ἐν παννυχίσι* da Poll. X 108 ∼ fr. 5, la seconda messa in relazione con le *παννυχίδες* da Ath. XV 668 *c* ∼ fr. 1. E, se il titolo potesse dirci qualche cosa, in questa seconda categoria dovremmo mettere la *Παννυχὶς ἢ Ἔριθοι* di Alesside, in cui dovevano aver parte delle operaie, e la cui azione doveva in qualche modo riferirsi ad una festa notturna, sì che al primo titolo *Παννυχίς* si aggiunse l'altro, per analogia con il dramma di Amfide intitolato *Ἔριθοι* (K II 241) (1). Alla commedia di Ipparco ed a quella di Callippo si adatterebbe bene il proverbio *παννυχὶς κωμική* di Theophan. *Contin.* V 26 (cf. K III 274) (2).

Per tali ragioni non mi pare nè che si possa am-

(1) Siccome però il fr. 176 (K II 363) è citato con *Ἄλεξις Ἐρίθοις* da Ath. XI 483 *e* (derivato da Panfilo, cf. BAPP l. c.), può anche essere che questo fosse il titolo originale; *Παννυχίς* allora sarebbe aggiunto per distinguere questa dalla commedia di Amfide. Cf. più oltre al n. 36, nel cap. III.

(2) Per questa specie di *παννυχίδες*, cf. Synes. *Aegypt.* 4 (KRABINGER p. 104. 9 s.) *οὕτω πολλάκις τραγικὴ παννυχὶς εἰς κωμῳδίαν ἀπετελεύτησε*, dove è certamente falsa la lezione *στρατηγική* data da alcuni codd. (cod. Rehdigerianus ap. KRABINGER cod. Ambros. M 41 sup.) invece di *τραγική*.

mettere una doppia redazione della commedia alessidea (1), nè che si possa pensare soltanto ad un *pervigilium* festivo (2).

EUPOLI. 5. *Ἀστράτευτοι ἢ Ἀνδρογύναι* (K I 264 ss., M 116). I fr. son citati tutti con (*ἐν*) *Ἀστρατεύτοις*; il doppio titolo è dato solo da Suida, s. v. *Εὔπολις*, dove è affermato che questo poeta fece rappresentare 17 drammi, contro il dato dell'Anon. *π. κωμ.*, secondo il quale Eupoli sarebbe stato autore soltanto di 14 commedie (Kai 8. 39 ss.).

Soltanto per la testimonianza di Suida si è unito a quello degli *Ἀστράτευτοι* il fr. 34 citato con *Εὔπολις ἐν Δραπέταις* dall'*Et. M.* 174.50, essendo in un cod. il titolo della commedia abbreviato in $\overset{\varepsilon}{\alpha\nu}$. Convengo che *δραπέται* può equivalere all' uno od all'altro dei nomi che si trovan compresi nel titolo riferito da Suida, ma mi pare assai azzardato interpretare tre lettere, nate probabilmente da un malinteso del copista, come un titolo di cui non si hanno notizie sicure. È facile che in Suida bisogni distinguere, in modo da ottenere due commedie anzichè una sola, e che ai titoli eupolidei se ne debba aggiungere un altro sotto cui sarebbe da inserire il fr. 34. Tanto più che avremmo un buon argomento per far ciò: tra le commedie di Alesside ce n'è una intitolata *Λευκαδία ἢ Δραπέται* (K II 344) su cui dovremo tornare (3). È probabile, per quel che abbiamo già detto e per quel che di-

(1) BENDER, l. c. 53.
(2) BREITENBACH, l. c. 161 ss.
(3) Cf. più oltre il n. 35.

remo innanzi a proposito del primo titolo, che il secondo sia aggiunto per analogia con un'altra commedia, che, non conoscendosi altri titoli simili, potrebbe ben essere quella di Eupoli. Nella commedia latina non troviamo se non i *Fugitivi* plautini (1), il cui titolo abbia evidentemente a che fare con *Δραπέται*; ma sarà, se mai, prudente di stabilire qualche ravvicinamento fra Plauto ed Alesside anzichè fra Plauto e Cratino, giacchè non è provato che Plauto ricercasse i suoi modelli al di fuori della commedia nuova, o, tutt'al più, di quella media (2).

Con l'ipotesi accennata però si verrebbe ad accrescere di due il numero delle commedie eupolidee, arrivando ad un complesso di 22 titoli, contando per due la doppia redazione dell' *Αὐτόλυκος*, o di 21 se contiamo l'*Αὐτόλυκος* per un solo titolo, come è verisimile e naturale. Però, di questi, tre (*Διαιτῶν, Διάς, Κλοπαί*) sono quasi sicuramente spurî, ed uno (*Εἵλωτες*) era già dubbio nell' antichità (Ath. IX 400 *c*, XIV 638 *c*; Herodian. II 917.3, 933.1 L.). E così scendiamo proprio ai 17 drammi indicati da Suida. Anzi si potrebbe scender più in basso ed avvicinarci perfino al numero di 14 dato dall'An. *π. κωμ.*, quando si togliesse dal novero delle commedie eupolidee quella intitolata *Λάκωνες* (M 115).

Frinico. 6. *Τραγῳδοὶ ἢ Ἀπελεύθεροι* (K I 383 ss., M 158 s.). Così la commedia è citata solo da Suida

(1) Dei *Fugitivi* è rimasto il titolo in Varr. *l. l.* VII 63, ed un solo verso (v. 90 ed. Ritschl IV 5 p. 150).

(2) Cf. Legrand, *Daos* 19[2].

s. v. *Φρύνιχος*; mentre tutti i frr. portano il titolo *Τραγῳδοί*. Voler ricavare qualche cosa dal titolo è impresa disperata, anche perchè non si vede chiaramente in che relazione possano stare i ‘poeti tragici’ ed i ‘liberti’: quando mai, il primo nome può farci supporre, come in realtà è già avvenuto, un argomento non dissimile dalle *Μοῦσαι* dello stesso autore (K I 383), *ἃς συγκαθῆκε τοῖς Βατράχοις* di Aristofane (1); e queste due commedie ultime citate non dovevano essere dissimili neppure per l'argomento, se almeno possiamo fidarci del senso che ci dànno i frr., e specialmente quelli segnati coi num. 31 e 32 (K I 379). Ammesso ciò, non è probabile l'ipotesi del Meineke, il quale suppose (l. c.) che *Τραγῳδοί* ed *Ἀπελεύθεροι* sieno due redazioni dello stesso dramma, e ciò per più ragioni: anzitutto si dovrebbe dire che l'uno o l'altro titolo appartiene non ad una seconda, ma ad una terza redazione della commedia in questione. Infatti l'argomento di Aristoph. *Ran.* ci dice che Frinico ebbe il secondo premio con le *Muse*, mentre Aristofane riportò il primo. Non è assurdo pensare che Frinico volesse tentar di nuovo la prova rimettendo in iscena, col titolo cambiato, la commedia non assolutamente premiata, per vedere se questa volta poteva superare i suoi competitori; e che ciò facesse con i *Τραγῳδοί*. Ma sarebbe eccessivo pensare che egli si cimentasse una terza volta, ostinandosi a rimettere in iscena un argomento per lui non troppo

(1) Soph. *OK* argum. 2. La contemporaneità della rappresentazione delle due commedie *Βάτραχοι* e *Μοῦσαι* è stabilita anche dall'Argum. Aristoph. *Ran.*

fortunato nelle accoglienze popolari, specialmente se il pubblico sentiva sempre il fascino del dramma di Aristofane. D'altra parte noi conosciamo drammi rappresentati, per dir così, in seconda edizione e col titolo modificato — o dagli autori, o dai critici — come il *Βουταλίων* di Antifane, replica degli *Ἄγροικοι* (od *Ἄγροικος*) del medesimo autore; od il *Δημήτριος* ripetuto sotto il titolo di *Φιλεταῖρος* di Alesside; o l'*Ἀνδρία* e la *Περινθία* di Menandro (1) e via discorrendo, drammi sui quali dovremo tornare. Ma non conosciamo terze repliche con un ulteriore mutamento di titolo; ed è pericoloso far delle induzioni su di un'indicazione di Suida, che non peccava davvero di troppa esattezza, almeno in molti casi. Tanto più che quasi sempre, ove noi possiamo esercitare un controllo efficace, vediamo come la replica più o meno modificata venisse contrassegnata solo per mezzo dell' aggettivo *δεύτερος* od *ἕτερος* in confronto alla prima edizione, cui spettava invece l'appellativo *πρῶτος*; e di nuove rappresentazioni fortunatamente ne conosciamo molte, e basterebbe citare, fra le commedie perdute il *Διόνυσος* e i *Λυδοί* di Magnete, l' *Αὐτόλυκος* di Eupoli (2), l' *Ἀμφιτρύων* di Archippo, gli *Ἀδελφοί* e

(1) Cf. specialmente Ter. *Andr.* 9 ss.

(2) Della doppia redazione dell'*Αὐτόλυκος* si occupa ampiamente lo Haas, o. c. I 31, II 14 ss. Ma non posso affatto esser d'accordo con lui quando, aggiungendo — come del resto fa continuamente — titoli doppi a quelli già noti, i quali debbono invece venire eliminati, crede che le due redazioni si intitolassero rispettivamente *Κόλακες* e *Φίλοι*, col nome che portavano altre commedie eupolidee, e che Autolico stesso fosse chiamato *Εὐτρήσιος* in base al fr. 56 (K I 271). Per *Εὐτρήσιος* cf. Steiger, *der Eigenname in der att. Kom.*, diss. Erlangen 1888, 22.

l'*Ἐπίκληρος* di Menandro; fra quelle a noi note la *Pace*, il *Pluto*, le *Nubi* di Aristofane (1). Sicchè, quando mai fosse vero che i *Τρaγῳδοί*, seconda edizione delle *Μοῦσαι* (con cambiamento di titolo e, dobbiamo credere, perciò con modificazioni sostanziali, sicchè non rimanesse della produzione primitiva se non l'intreccio), fossero stati di nuovo rappresentati, noi dovremmo aspettarci i *Τραγῳδοί β'* (*δεύτεροι* od *ἕτεροι*) e nient'altro. — Questa volta però siamo in condizione di poter essere quasi sicuri che il doppio titolo di Suida si riferisce a due drammi diversi, giacchè Ateneo III 156 *b* scrive: *εἰπόντος δέ τινος* (uno degli interlocutori del dialogo) *καὶ δρᾶμα ἐπιγράφεσθαι Φρυνίχου Ἀπελευθέρους*, in un passo derivato da Pamfilo (2), il quale, ogni volta che può, cita i titoli doppî (3), sicchè, come abbiam veduto per l'*Ἐπιλήσμων* di Ferecrate (cf. n. 3 p. 26 ss.), è probabile che anche nel caso attuale egli non potesse pensare a due titoli di una stessa commedia, ma riconoscesse invece due commedie diverse. A questi argomenti positivi per farci scindere in due l'unico titolo riferito da Suida, ne possiamo aggiungere uno negativo, pur prescindendo dal fatto che Ateneo, ossia colui dal quale vengono ricordati più titoli doppî di quelli che

(1) La questione delle doppie *Tesmoforiazuse* (K I 472 s.) è diversa, non trattandosi di una seconda redazione della prima commedia, ma di un'altra di titolo uguale e di argomento che continuava quello della precedente: anzi Demetrio di Trezene la chiamava *Θεσμοφοριάρασαι* (Ath. I 29 *a*; cf. più oltre al cap. VI).

(2) Bapp, l. c.

(3) Cf. Bender, o. c. 33 ss.

sieno in ogni altra fonte (1), di questa commedia ci dà un titolo solo; e l'argomento è il seguente: nè *Τραγῳδοί* nè *Ἀπελεύθεροι* son titoli di cui si trovi un altro esempio nella commedia attica (2) od in quella dorica.

Noi abbiamo invece veduto finora, e vedremo meglio in seguito, che i titoli doppî veri e proprî si hanno sempre quando o la prima o la seconda parte è portata da altre opere comiche. Quindi potremmo, quando mai, ammettere che un secondo titolo potesse essere stato aggiunto alle *Μοῦσαι*, poichè, oltre Frinico, scrissero commedie di tal nome anche Ofelione (K II 294) ed Eufrone (K III 321).

ARISTOFANE. 7. *Δράματα ἢ Κένταυρος*, *Δράματα ἢ Νίοβος*, *Δράματα* (K I 459 ss.). Su queste commedie ho pochissimo da dire, giacchè in complesso sono d'accordo con coloro che hanno studiato le relative questioni: *Δράματα α'* e *β'* dovette essere il titolo di una commedia apparsa in due successive redazioni, per distinguer le quali si aggiunsero i doppî titoli. *Δρ. ἢ Κένταυρος* e *Δρ. ἢ Νίοβος* (3). Solo posso aggiungere che una prova della doppia redazione si ha in Ath. XV 699 *f* *Ἀριστοφάνης... ἐν δευτέρῳ Νιόβῳ* frase che accenna chiaramente alla seconda edizione e che, in fondo, equivale ad un' altra di questo tipo: *Ἀριστοφάνης ἐν Δράμασι β'* (=*ἐν δευτέροις*

(1) Sopra poco più di cinquanta titoli doppî della commedia attica, Ateneo ce ne fa conoscere trentuno (cf. BENDER, o. c. 17).

(2) Nella commedia latina troviamo soltanto il *Libertus* di Afranio (Ribb. 225), che certamente non ha nulla a che fare coi *Liberti* di Frinico.

(3) Cf. BENDER, o. c. 44 s., K I 460.

Δϱ.) ἢ *Νιόβῳ*. È degno di nota il fatto che Polluce — come quasi sempre Esichio — in ogni citazione distingue accuratamente l'uno dall'altro dramma, mentre le altre fonti citano con l'uno o con l'altro titolo: *Δϱ.* ἢ *K.*, *Δϱ.* ἢ *N.*, *Κένταυϱος*, *Νίοβος*, *Δϱάματα*. Le citazioni precedute da *Νιόβη* invece che da *Νίοβος* riposano evidentemente su di uno scambio fra maschile e femminile, come abbiano già visto accadere per la *Βοιωτίς* di Menandro (cf. sopra n. 6 p. 10). È probabile che alla designazione *Δϱάματα α'* si aggiungesse quella più esatta di ἢ *Κένταυϱος* (1) per avvicinare questa alle altre commedie che recano quest'ultimo titolo, di Nicocare (K I 771) Ofelione (K II 294) Linceo (K III 274) Teogneto (K III 364), senza contare — chè ci torneremo in seguito — il *Κένταυϱος* ἢ *Δεξαμενός* di Timocle (K II 460). Ed allora si capisce che, per distinguere la prima edizione dalla seconda, a questa si aggiungesse il nome ἢ *Νίοβος*, mentre qualcuna delle fonti più antiche, di cui si servirono i lessicografi ed i raccoglitori più tardi, continuava ad usare il semplice nome *Δϱάματα*, senza che noi possiamo vedere a quale delle due edizioni si riferisca questo titolo (2).

(1) Questo se si può accogliere l' ipotesi del WILAMOWITZ (*Obs. crit. in Aristoph.* 11 ss., cf. K I 460) che la commedia *Δϱάμ.* ἢ *Κένταυϱος* sia stata rappresentata prima del 427, ossia prima delle *Vespe*, mentre, secondo lo stesso dotto, l'altra (ἢ *Νίοβος*) cadrebbe dopo l'*Edipo a Colono* di Sofocle. Del resto la distinzione tra prima e seconda redazione importa poco per noi in questo momento, giacchè ciò che ammettiamo starebbe bene, anche se si capovolgessero i nostri dati.

(2) Però, se il *Νίοβος* si riferiva alla lite giudiziaria fra Sofocle e suo figlio, ad esso andrebbe attribuito il fr. 286; al *Κένταυϱος*

Di altri titoli doppî presso Aristofane non abbiamo notizie sicure. Tuttavia sarà forse da riportare a qualche cosa di questo genere lo Sch. Ar. *Lys.* 389 da cui veniamo a sapere come alla *Lisistrata* si desse anche il titolo di *'Αδωνιάζουσαι*, certo per un voluto ravvicinamento con le *'Αδωνιάζουσαι* di Filippide (K III 301) in cui doveva essere trattato un argomento analogo. Se poi oltre che con *'Αδωνιάζουσαι* la *Lisistrata* fosse conosciuta davvero anche sotto il nome di *Διαλλαγαί* (Sch. Rav. *Lys.* 1114) è cosa che non mi sento di risolvere ora in base ad un semplice e fuggevole accenno di uno scoliaste (1).

invece il fr. 289 e forse, come vide il KOCK, il fr. 287. La cosa non cambierebbe anche se, in dannata ipotesi, il *Νίοβος* fosse non di Aristofane ma di Archippo (*Vit. Aristoph.* p. XLV § 13 BGK., dove si legge *Νίοβις*; cf. p. 29[1]); dovrebbe soltanto esser posta in modo diverso; bisognerebbe, cioè, dire che Aristofane aveva scritto i *Δράματα*, il cui centro era un'azione scenica a cui prendevan parte Eracle ed il centauro Folo, sicchè il nome di *Κένταυρος* fu aggiunto a questa commedia per distinguerla dai *Δράμ.* di Archippo contenenti un'azione scenica, il cui centro era invece il processo di Sofocle, a cui si aggiunse, per maggior precisione, il titolo *Νίοβος*. Ma la diversa attribuzione è molto difficile, specialmente se consideriamo i frr. citati con il solo *'Αριστοφανης (ἐν) Δράμασιν*, frammenti che si possono riferire, come abbiam visto, alcuni al *Κένταυρος*, altri al *Νίοβος*. — Così il fr. 43 di Eupoli (K I 268) citato dallo Sch. Victor. Hom. *N* 353 con *Εὔπολις ἐν Αὐτολύκοις* doveva trovarsi in ambedue le redazioni di questa commedia, su cui cf. sopra p. 35[2].

(1) Son fantasie quelle dell'HAAS a proposito di questi titoli (o. c. I 48 s.): egli parte dal preconcetto che le commedie antiche avessero non un nome proprio di persona, ma il nome del coro. Ora, poichè la realtà, e per la *Lisistrata* e per altre commedie note, contrasta a questa ipotesi, essa perde ogni verosi-

Platone. 8. *Ἑλλὰς ἢ Νῆσοι* (K I 605 ss. M 169 s.) Il fatto che in Fozio s. v. *φάλαγξ* si trova citato il titolo *Ἑλλάς*, e s. v. *τάξαι* quello di *Νῆσοι*, potrebbe far pensare (1) a due commedie diverse, giacchè il doppio titolo è offerto solamente da Suida, a cui non sempre bisogna prestar fede. È anzi notevole che tutti i frr. sieno citati come tolti dalla *Ἑλλάς*, eccetto il fr. 26 ∼ Phot. *τάξαι*. Ma non mi pare sia assurdo il credere che il titolo *ἢ Νῆσοι* fosse aggiunto per analogia con le omonime commedie di Aristofane (K I 492 ss.) e di Epicarmo (*Νᾶσοι*, Kai. 108, cf. oltre al cap. V p. 108 nota 3). Però si potrebbe anche ritenere che questo titolo doppio di Platone sia nato per differenziazione, ossia, Platone aveva scritto una commedia cui intitolò *Νῆσοι*, dove si parlava delle isole costituenti l'impero attico (2); per distinguerla da quella di Aristofane, in cui le isole formavano il coro (cf. specialmente il fr. 388, K I 493) si aggiunse la determinazione *Ἑλλάς*; e questa divenne la più frequente ed usata, perchè *Ἑλλάς* fu posto prima del nome *Νῆσοι* (3).

9. *Λάκωνες ἢ Ποιηταί* (K I 619 ss., M 175). Il dop-

miglianza; infatti il coro della *Lisistrata* non si può dir davvero composto di *Ἀδωνιάζουσαι*, e tanto meno di *Διαλλαγαί*.

(1) Bender, o. c. 46.

(2) Cf. specialmente il fr. 24, K I 493, e M 169.

(3) Nulla cambierebbe a quanto abbiamo detto se le *Νῆσοι*, anzichè di Aristofane, fossero di Archippo (cf. p. 29[1]). Ma la prima ipotesi fatta di sopra è più probabile, perchè nell' indice di Andronico (Aristoph. ed. Bgk I xlii) troviamo il titolo *Ἑλλάς* e non quello *Νῆσοι*.

pio titolo è soltanto nella biografia di Suida (1) e nel *περὶ τάξεως ποιητῶν* di Andronico, mentre le fonti dei frr. dànno soltanto *Πλάτων* (*ἐν*) *Λάκωσιν*; se, come ammettono il Kock I 619 ed il Bender (o. c. 47), si deve accettare la congettura del Cobet ad Aristoph. *Pac.* 700 ss., non è dubbio che questo sia il titolo genuino, ed il solo conosciuto da Aristofane. Anche in questo caso, se non si tratta di due commedie diverse, il titolo doppio può esser nato per differenziare la commedia di Platone dalle altre intitolate *Λάκωνες* di Cratino (? K I 41), Eupoli (? K I 307) Nicocare (K I 772) oltre ai *Λάκωνες ἢ Λήδα* di Eubulo (K II 184, cf. oltre cap. III n. 22). Questa commedia poi, che è citata soltanto da Ateneo (2) in tre luoghi col doppio titolo, ed in uno (XI 460 *de* ∼ fr. 62) col solo *ἐν Λήδᾳ*, avrà avuto per suo titolo *Λάκωνες*, a cui si aggiunse *Λήδα* per distinguerla dall'opera di Platone.

10. *Ξάντριαι ἢ Κέρκωπες* (K I 625, M. 176), commedia così intitolata dal solo Suida s. v. *Πλάτων*, mentre egli stesso poi, s. v. *τευτάζειν* — cioè in una parte del lessico comune a lui ed a Fozio — offre il solo titolo *Ξάντ⟨ρι⟩αι*, onde è probabile che

(1) Di questo titolo e degli altri conservati da Suida parla l'Haas, *de fab. comicarum indicibus qui ap. Suid. leguntur* (Wien. Stud. XXII 1900) 29 ss. Per questo di cui ci occupiamo, al *Λάκωνες ἢ Ποιηταί* di Suida vorrebbe sostituire *Λάκωνες ἢ Ποιητής*, essendo *Ποιητής* il titolo di una commedia platonica pur riferito da Suida stesso. Ma l'Haas è mosso dal desiderio di radunar tutti i titoli a noi tramandati sotto certi numeri fissi (3.7 etc.), criterio troppo incerto e fallace perchè possiamo aderirvi.

(2) Se non si deve correggere Erotiano 94.10 Kl. *Εὔπολις δὲ ἐν Λάκωσι* in *Εὔβουλος* (Eupoli fr. 179, K I 137), come suppose il Meineke I 115.

questo fosse il titolo originale, a cui si aggiunse l'altra parte ἢ *Κέρκωπες* per analogia con i *Κέρκ.* di Ermippo (K I 233) Eubulo (K II 181) e Menippo (K III 383, ma cf. M 494). Così pure nell'indice di Andronico troviamo il solo *Ξάντ(ρι)αι.* Tuttavia non dobbiamo nasconderci che il doppio titolo, pel fatto di esser tramandato dal solo Suida, potrebbe riferirsi a due commedie diverse, sebbene l'ipotesi ora accennata mi sembri più verisimile, poichè l'analogia con casi affini ci dimostra che doppî titoli si hanno quasi sempre quando si trovano più commedie fornite dello stesso nome.

Metagene. **11.** *Ὅμηρος ἢ Ἀσκηταί* (K I 707 s., M 221). Così il solo Suida s. v. *Μεταγένης*; i frr. hanno soltanto il titolo *Ὅμηρος*, onde vi fu chi congetturò doversi il titolo doppio riferire non ad una, ma a due commedie (1). La congettura potrebbe essere in sè accettabile, se non dovessimo fermar la nostra attenzione su di una commedia di Aristomene citata da Poll. III 150 con *ἐν Διονύσῳ ἀσκητῇ* (fr. 13, K I 692, cf. M 213), e da Ateneo col semplice *ἐν Διονύσῳ* (XIV 650 *d*, 658 *a* ∼ frr. 11 s.). Ciò starebbe contro all' ipotesi del Bergk (*Rel. com. Att.* 431), il quale suppose che il titolo completo della commedia aristomenea fosse *Διόνυσος ἢ Ἀσκηταί,* tanto più che anche in quei luoghi or ricordati Ateneo deriva da Pamfilo (2), sicchè dovrebbe ripetersi lo stesso ragionamento fatto di sopra pei *Τραγῳδοί* di Frinico (cf. n. 6 p. 33 ss.). A favore dell'ipotesi del Bergk sta un argomento,

(1) Bender, o. c., 47.
(2) Bapp, l. c.

formale sì, ma di non dubbia importanza, che è il seguente: i frammenti delle commedie conosciute sotto un titolo composto di più parole, son sempre citati con tutte queste parole.

Nella commedia greca, oltre i titoli monoverbi, ne esistono altri formati da un nome ed un participio, o da un nome ed un aggettivo o sostantivo usato in funzione aggettivale; altri ancora composti da un sostantivo posto nel caso genitivo e da un altro in nominativo; altri che risultano dall'unione di un pronome riflessivo e di un participio; altri finalmente composti in modo assai vario, tra cui si possono mettere quelli mitologici.

Appartengono alla prima categoria i seguenti: Eupoli *Χρυσοῦν γένος*; Platone *Ζεὺς κακούμενος*, *Νὺξ μακρά*; Aristonimo *Ἥλιος ῥιγῶν*; Archippo *Ἡρακλῆς γαμῶν*; Strattide *Ζώπυρος περικαιόμενος*; Alceo *Ἀδελφαὶ μοιχευόμεναι*; Nicocare *Ἡρακλῆς γαμούμενος*, *Ἡρακλῆς χορηγός*; Alesside *Ὀδυσσεὺς ἀπονιζόμενος* (*-νιπτό-*), *Ὀδυσσεὺς ὑφαίνων*, oltre a Leucone *Ὄνος ἀσκοφόρος*, di cui abbiamo soltanto il titolo conservato da Suida, s. v. *Λεύκων*; Rintone *Δοῦλος Μελέαγρος* (1); Epicarmo *Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος* (2), *Ὀδυσσεὺς ναυαγός*.

I frammenti di queste commedie vengono sempre citati con le due parole; unica eccezione sa-

(1) Kai. 186; ma forse è da leggere *Δουλομελέαγρος* col KAIBEL; cf. il *Δουλοδιδάσκαλος* di Ferecrate K I 155, e meglio ancora il *Δουλορέστης* di Pacuvio, RIBBECK, *Trag. Rom. frgm.*[3] 103 ss., *Röm. Trag.* 239 ss.; cf. MEINEKE I 493.

(2) In Stob. *flor.* 58.7 ∾ fr. 101 (Kai. 109) si deve leggere *Ἐπιχάρμου ἐξ ⟨Ὀδυσσέως⟩ Αὐτομόλου.*

rebbe il fr. 284 del *Χρυσοῦν γένος* di Eupoli (K I 335), citato con *χρυσογενείᾳ* dall'*Et. M.* 132. 12 e con *χρυσογένει* presso Bekk. *An.* 433.10, se la giusta lezione non si trovasse in Suida s. v. *ἀποπάτημα*, sicchè il *Χρυσοῦν γένος* si può ritenere citato sempre regolarmente (1).

Si possono inserire nella seconda categoria i titoli che seguono: Ermippo *Ἀθηνᾶς γοναί*; Nicofonte *Ἀφροδίτης γοναί*; Polizelo *Διονύσου γοναί*, *Μουσῶν γοναί*; Antifane *Ἀργυρίου ἀφανισμός*, *Ἀφροδίτης γοναί*; Alesside *Ἑλένης ἁρπαγή* ed *Ἑλένης μνηστῆρες* (2); Ararote *Πανὸς γοναί*; Filippide *Ἀργυρίου ἀφανισμός*; Eufrone *Θεῶν ἀγορά*; Sopatro *Μυστάκου θητ⟨ε⟩ῖον* (Kai. 194 s.) (3).

Anche i frr. di queste commedie sono citati esattamente. Ma i frr. 5 s. dell'*Ἀθηνᾶς γοναί* di Ermippo sono riferiti in Bekk *An.* 404.28 (K I 226) col solo *Ἀθήναις*, evidentemente sorto da una confusione, ed eguale ad *Ἀθην⟨ᾶς γον⟩αῖς*, mentre lo stesso fr. è dato da Suida s. v. *ἀνθέων* col titolo giusto (4). Ai titoli citati bisognerebbe aggiungere l'*Ὄνου σκιά* di Archippo; però due frr. vengono offerti con le parole *Ἄρχιππος ὄνῳ* da Harpocrat. 176. 12 ∼ fr. 33 (K I 686) e da Phot. *ὁμώμοκα* ∼ fr. 34. Siccome il titolo *Ὄνου σκιά* è sicuro venendo ricor-

(1) Sugli *Ἰκάριοι Σάτυροι* di Timocle ci intratterremo oltre, nel cap. III n. 42.

(2) In Ath. XIV 650 *e* si deve leggere *Ἄλεξις ⟨Ἑλένης⟩ μνηστῆρσιν*, cf. M 391.

(3) Il solo fr. 11 è citato manchevolmente nel cod. A di Ath. IV 188 *b*, ma fu supplito bene dal Wilamowitz.

(4) E da Stob. *ecl.* I 8. 36 ∼ fr. 4? O si legge davvero nel cod. A *ἀναγένεως Ἑρμίππου*? Cf. Kock l. c.

dato dallo Sch. Aristoph. Ald. *Vesp.* 191, da Zenobio VI 28 e da Phot. 338.19 sulla testimonianza di Aristotele, si può pensare a due commedie distinte, oppure congetturare che il titolo *Ὄνου σκιά* sia stato imposto a quella di cui trattiamo per distinguerla dall'*Ὄνος ἀσκοφόρος* di Leucone. È un vero peccato che di quest'ultimo dramma nulla ci sia conservato, giacchè solo avendone qualche frammento potremmo vedere in che modo se ne facessero le citazioni, e confermare o rifiutare le ipotesi testè emesse.

Passiamo alla terza classe, in cui possiamo mettere le seguenti commedie: Antifane *Αὑτοῦ ἐρῶν*; Menandro, Damosseno *Αὑτὸν πενθῶν*; Menandro *Ἑαυτὸν τιμωρούμενος*; Cherione *Αὑτοῦ καταψευδόμενος*; Dessicrate *Ὑφ' ἑαυτῶν πλανώμενοι*. Su questi titoli non ho nulla da osservare, giacchè i frr. vengon sempre citati con le due (o tre) parole che li compongono, se non che il titolo di Cherione è reso perfettamente sicuro dall' iscrizione in Köhler *IA* 975.11.

La quarta classe, fatta eccezione per gli *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις* di Amfide ed Alesside — citati sempre regolarmente —, è composta soltanto di titoli offerti dalla commedia non attica, e cioè (1): Epicarmo *Γᾶ καὶ Θάλασσα, Ἡρακλῆς ὁ ἐπὶ τὸν ζωστῆρα, Ἡρακλῆς ὁ παρὰ Φόλῳ* (cf. Aristofane *Δράματα ἢ Κένταυρος*, sopra n. 7 e p. 38[2]), *Λόγος καὶ Λογίννα*; Sofrone *Ταὶ γυναῖκες αἱ τὰν θεόν φαντι ἐξελᾶν* (alcuni frr. senza titolo), *Ταὶ θάμεναι τὰ Ἴσθμια* (Argom. Theocr. *Adon.*), *Παιδικὰ ποιφυξεῖς* (?); Rintone *Ἰφιγέ-*

(1) Questi titoli son tutti riportati nell'ordine tenuto dal Kaibel.

νεια ἁ ἐν Αὐλίδι, Ἰφιγένεια ἁ ἐν Ταύροις. Tutti i frammenti son citati col titolo completo; soltanto fa eccezione, in apparenza più che in realtà, il titolo di Sofrone *Ὡλιεὺς τὸν ἀγροιώταν* (Kai. 161s.), i cui frr. son riferiti tutti da Ateneo, due (43 s.) col titolo completo, ed uno (fr. 45 ∼ Ath. VII 309 *c*) con *ἐν τῷ Ἀγροιώτῃ*, forse perchè son cadute nell' esemplare del cod. A alcune parole, le quali, per analogia con le citazioni degli altri frr., avrebbero dovuto essere *ἐν τῷ ⟨ἐπιγραφομένῳ Ὡλιεὺς τὸν⟩ ἀγροιώτην*, sicchè, venendosi a trovare quest'ultima parola accanto all'articolo, andò nel caso dativo.

Ora dato tutto quanto abbiamo esposto circa il modo in cui i titoli composti vengono riferiti e citati nelle nostri fonti, apparisce molto strano che proprio questa nostra commedia di Aristomene (*Διόνυσος ἀσκητής*) potesse venir citata col titolo dimezzato; onde, dall'esame fatto, esce rafforzata l'ipotesi del Bergk citata più sopra, quantunque si possa escogitare un'ipotesi anche più semplice ed ovvia, ed è che *Διόνυσος ἀσκητής* sia il titolo dato non dall'autore ma da qualche grammatico assai tardo all'opera di cui parliamo. Ed ecco come: fra i titoli comici a noi noti, quello di *Διόνυσος* è molto frequente, giacchè scrissero un *Διόνυσος* Magnete (K I 7) Cratete (K I 131) Timocle (K II 454) Alessandro (K III 372), oltre i *Διόνυσοι* di Epicarmo (Kai. 96), la *Σεμέλη ἢ Διόνυσος* di Eubulo (K II 196), su cui dovremo tornare, e le *Διονύσου γοναί* di Polizelo (K I 791) e di Anassandride (K II 139). È molto facile che, avendo Aristomene rappresentato Dioniso come atleta, i grammatici, per distinguere questo dramma dagli altri che portavano a titolo il nome del dio,

abbiano aggiunto ad esso l' appellativo *ἀσκητής*: e poichè tale nome non derivava dal poeta, ma era un accrescimento tardo del titolo originale, possiamo intendere come e perchè venisse taciuto nella maggior parte delle citazioni.

Ad ogni modo credo di potere affermar con sicurezza che, se la commedia di Aristomene era intitolala *Διόνυσος ἢ Ἀσκηταί*, anche quella di Metagene poteva bene avere per titolo *Ὅμηρος ἢ Ἀσκηταί*, venendosi così a ripetere il caso più volte notato di un titolo doppio dato ad un dramma, quando altre commedie erano intitolate con una parte di esso. Nel caso nostro attuale poi, la supposizione più ovvia sarebbe questa: tanto Aristomene quanto Metagene avevano scritto un dramma intitolato *Ἀσκηταί*, ed alle due commedie risultanti si aggiunsero i nomi proprî per distinguere l'una dall'altra. Sarebbe insomma qualche cosa di analogo a quanto abbiam visto per la *Ἑλλὰς ἢ Νῆσοι* di Platone (cf. sopra n. 8 p. 40). Però non sarebbe impossibile formulare anche questa ipotesi: ambedue le commedie — di Metagene e di Aristomene — erano in origine intitolate col nome proprio: siccome vi avevano parte precipua degli atleti, vennero dai grammatici scambievolmente avvicinate con la seconda determinazione (*Ἀσκηταί*).

Ma se Aristomene intitolò la sua tragedia solamente *Διόνυσος*, ed a questo nome i grammatici unirono il determinativo *ἀσκητής*, allora credo di poter ritenere che *Ὅμηρος* ed *Ἀσκηταί* sieno verisimilmente i titoli di due commedie di Metagene, uniti tra loro per una svista di Suida. Dopo ciò che ho detto a proposito dell'opera aristomenea, è

evidente che io propendo piuttosto per quest'ultima ipotesi (1).

Strattide. 12. *Μακεδόνες ἢ Παυσανίας* (K I 718 ss., M 227 ss., 231 s.). Confesso che la lunga discussione fatta a proposito di questa commedia dal Breitenbach (o. c. 24 ss.) mi persuade poco: egli suppone una commedia di Strattide così intitolata, e, poichè Ath. IX 396 *a* cita un fr. di Strattide stesso con le parole *ἐν Μακεδόσιν ἢ Κινησίᾳ* ∼ fr. 29 (K I 719), corregge *ἐν Μυρμιδόσιν ἢ K.*, al contrario del Meineke il quale aveva invece cambiato *Κινησίᾳ* in *Παυσανίᾳ*, correzione questa accolta anche dal Kaibel nella sua edizione di Ateneo.

Sta in fatto: 1°) che i frr. son tutti citati ora con (*ἐν*) *Μακεδόσιν*, ora con *ἐν Παυσανίᾳ*, e solo Ath. XIII 589 *a* offre il titolo doppio; 2°) che Suida s. v. *Στράττις* ricorda *Κινησίας*, *Μακεδόνες* e *Παυσανίας* come tre commedie diverse, fra cui *Παυσανίας*, venendosi a trovare tra gli altri titoli *Χρύσιππος* e *Ψυχασταί*, turba l'ordine alfabetico. Dovremo quindi rifiutare la congettura del Meineke sul testo di Ateneo, ma accettar l'altra (I 231) che si tratti di due recensioni della stessa commedia. Però il Meineke ammetteva che *Παυσανίας* fosse il titolo dato alla seconda recensione, mentre io credo invece che Strattide le intitolasse ambedue *Μακε-*

(1) Non si può invocare contro di essa l'ordine alfabetico della citazione di Suida s. v. *Μεταγένης*, essendo quest' ordine già turbato di per sè. Infatti le commedie di Metagene vi sono riportate così: *Αὖραι*, *Μαμμάκυθος*, *Θουριοπέρσαι*, *Φιλοθύτης*, *Ὅμηρος ἢ Ἀσκηταί*. Sulla congettura del Meineke I 218, che i primi due titoli appartengano ad una sola commedia (*Αὖραι ἢ Μαμμάκυθος*) torneremo più tardi, nel cap. VI, p. 139.

δόνες con l' aggiunta del numerale *α'* e *β'*, e che, per avere egli mutato il personaggio principale del dramma, il nome del primo attore, nelle sue due forme diverse, venisse aggiunto all'altro del coro per distinguere appunto la prima dalla seconda edizione. Non mi pare che sia una grave difficoltà l'accettare questo cambiamento del protagonista, in modo analogo a quanto abbiam visto per i *Δράματα* aristofanei (cf. sopra, n. 7, p. 37 ss.), in un dramma che, per avere un determinato spunto satirico, poteva venir rappresentato una seconda volta solo se, pur mantenendo le sue linee generali, avesse subíto dei profondi rimaneggiamenti per quanto riguardava le persone prese di mira. E ciò ammetto tanto più facilmente, se considero il fr. di Lisia presso Arpocratione s. v. *Κινησίας*: *καὶ οἱ κωμῳδοδιδάσκαλοι καθ' ἕκαστον ἐνιαυτὸν γράφουσιν εἰς αὐτόν*, e l'altro fr. dello stesso oratore presso Ath. XII 551 *ef*: *οὐχ οὗτός ἐστιν ὁ τοιαῦτα περὶ θεοὺς ἐξαμαρτάνων, ἃ τοῖς μὲν ἄλλοις αἰσχρόν ἐστι καὶ λέγειν, τῶν κωμῳδοδιδασκάλων ⟨δ'⟩ ἀκούετε καθ'ἕκαστον ἐνιαυτόν;* Questo ci mostra come il personaggio in parola, già preso di mira da altri, avesse potuto eccitare anche la *vis comica* di Strattide (1). Sicchè

(1) Cf. anche Harpocr. 111.24 ∾ fr. 19 (K I 716) *Στράττις ὅλον δρᾶμα ποιήσας εἰς αὐτόν, ὅπερ ἐπεγράφη Κινησίας.* — Le parole di Lisia non dicono che altri comici scrivessero commedie intitolate *Κινησίας* (nè alcun'altra ne conosciamo, oltre quella di Strattide): sicchè mi pare inutile congetturare che *Μακεδόνες* sia stato aggiunto al dramma di Strattide, per differenziarlo da quelli di altri poeti, in modo da pensare che Strattide avesse intitolato le due redazioni *Κινησίας* e *Παυσανίας* e che poi, aggiunta la parola *Μακεδόνες* a quella, essa si premettesse anche al *Παυσανίας*, che si sapeva essere una seconda redazione.

il fr. 29 (K I 719) deve essere aggregato ai frr. 13-20 (K I 716 s.), ed il titolo *Κινησίας* deve esser completato in *Μακεδόνες ἢ Κινησίας* (1).

I frr. vengono dunque citati o col doppio titolo (*Μακεδόνες ἢ Παυσανίας*, *Μακεδόνες ἢ Κινησίας*) o col titolo semplice (*Μακ.*, *Παυσ.*, *Κιν.*); e ciò mi fa ritenere più probabile l'ipotesi ora emessa, che non l'altra, per cui si potrebbe essere tratti a credere a tre commedie diverse. Però debbo avvertire come, se mai, sarebbe a ciò solo un debole ostacolo la citazione dei titoli presso Suida, citazione in cui è turbato l' ordine alfabetico. Questo infatti non è nè il solo nè l' unico caso. Si confronti Suida stesso s. v. *Μεταγένης* (cf. sopra p. 48[1]) e s. v. *Νικοχάρης* dove il *Πέλοψ* di questo autore è menzionato subito dopo la sua *'Αμυμώνη*. È vero che il Meineke (I 253 s.) pensò anche qui ad un doppio titolo (*'Αμ. ἢ Πέλ.*, cf. K I 770). Ma in che modo mai possiamo noi immaginarci uniti quei due personaggi mitologici, che non hanno nessuna relazione fra loro? E, del resto, tolto questo ostacolo, ne rimane un secondo, il titolo *Κάστορες* posto di seguito all'altro *Λήμνιαι*. Inoltre, esaminando le brevi biografie di Suida, avviene molto frequentemente di trovare che l'ordine alfabetico dei titoli è spessissimo osservato soltanto in un modo molto relativo, o non è osservato affatto: mi basta,

(1) Non so che pensare del fr. 21, citato da Erotiano 85.14 Kl. con le parole *Στράττιν ἐν κυνηγοῖς*. Non è eccessivo mutare, come da molto tempo si è fatto (cf. M 227), *κυνηγοῖς* in *Κινησίᾳ*? Non è possibile, e non sarebbe anzi meglio, pensare ad un'altra commedia intitolata *Κυνηγοί*?

per non fare una inutile per quanto noiosa ennumerazione, rimandare alle notizie comprese s. vv. *Φιλίσκος, Φιλύλλιος, Φρύνιχος, Ὠφελίων* etc. (1).

FILILLIO. **13.** *Πλύντριαι ἢ Ναυσικάα* (K I 784, M 260). Anche questo titolo doppio si ricava dal solo Suida, mentre l'unico fr. conservato dallo Sch. Ar. *Av.* 1569 ∼ fr. 9 è citato con *Φιλύλλιος ἐν ταῖς Πλυντρίαις*, accettando la correzione palmare del Casaubon in luogo di *Φιλύριος ἐ. τ. Πλυντηρίαις*, secondo il testo dello scoliaste. Ateneo cita un fr. della *Ναυσικάα* di Eubulo (VII 307 *f* ∼ fr. 68, K II 188), sicchè, considerando che l'unica citazione di Filillio porta il titolo di *Πλύντριαι*, è da credere che questo fosse il titolo originale (2) e che la seconda parte *ἢ Ναυσικάα* sia stata aggiunta per analogia con la commedia eubulea. Sull'omonima tragedia (*Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι*) di Sofocle, torneremo nella III parte di questo lavoro, trattando dei titoli doppi presso i tragici.

EUTICLE. **14.** *Ἄσωτοι ἢ Ἐπιστολή* (K I 805, M 269). Nel citare in tal modo questa commedia sono concordi Ateneo (III 124 *b* [3] ∼ fr. 1) e Suida. È peccato che l'unico fr. sia conservato dal solo Ateneo, giacchè viene così a mancarci la possibilità di riconoscere qual fosse il titolo più frequente, e, magari, anche il più antico. Possiamo solo dire che Antifane scrisse una commedia intitolata *Ἄσωτοι*

(1) Anche nel *περὶ τάξεως ποιητῶν* di Andronico (BERGK, Aristoph. I XLII) le commedie di Platone sono enumerate in un ordine solo approssimativamente alfabetico: le iniziali si susseguono così: *γ κ π σ α δ ε ζ ι λ μ ξ ν π σ υ*.

(2) Così anche il BENDER, o. c. 48.

(3) In un luogo derivato da Panfilo. BAPP. l. c.

(K II 29), che un *Ἄσωτος* era di Timostrato (K III 355), mentre si conoscevano drammi, il cui nome era *Ἐπιστολή*, di Alesside (K III 323) e di Macone (K III 325), oltre le *Ἐπιστολαί* di Timocle (K II 455). Di più, sebbene non possiamo supporre che poeti della commedia antica esercitassero qualche influsso sui comici latini, è bene ricordare che in Roma scrissero un' *Epistula* Cecilio (Ribb. 47) ed Afranio (Ribb. 209 ss.), ed un *Asotus* Cecilio stesso (Ribb. 42 s.). L'*Epistula* ceciliana sarà derivata sicuramente da Alesside; ma per l' *Asotus* si può essere in dubbio, pur ritenendo che il suo modello si debba ricercare piuttosto in Timostrato che in Antifane, a cagione dei titolo, il quale è, per Cecilio, sicuro, essendo tutti i frr. ricordati con *Asotus* (*asato*, *asoto*, la prima forma è priva di significato). Ad ogni modo, poichè quel che riguarda la commedia romana ora non ci interessa (nè d'altra parte si tratta di problemi solubili, allo stato attuale delle nostre conoscenze), da quel che siamo venuti dicendo fin qui apparisce che il doppio titolo di Euticle è dovuto certamente o ad analogia con qualche altra commedia o a differenziazione da altre, mentre di sicuro il poeta dette un titolo monoverbo all'opera sua.

***

Così abbiamo compiuto l'esame dei quattordici titoli doppî della commedia antica. Sarebbe prematuro riassumere ora tutti i dati che ne abbiamo ottenuto ed esporre tutte le conclusioni a cui possiamo pervenire. Ma sarà bene fissare due punti,

che sono per ora i più importanti, e che vedremo confermati dallo studio dei titoli doppî presso gli altri poeti comici:

1°) I titoli doppî nelle citazioni non sono sempre ed esclusivamente dati come doppî; ma generalmente è ricordata solo o la prima o la seconda parte: ciò significa che il titolo doppio è qualcosa di fittizio e di posteriore agli autori, giacchè allorquando essi credettero di dare all' opera loro un titolo composto, questo vien sempre riferito con tutti i suoi elementi: cf. p. 43 ss.

2°) I titoli doppî sono sicuri, quando o la prima o la seconda parte di essi serve a denominare un'altra opera drammatica. Sicchè, ove le parti di un titolo doppio non abbiano corrispondente presso altri autori, è per lo meno lecito il dubbio che ci si trovi davanti ad un errore delle fonti, e che si abbiano invece i titoli di due commedie, malamente riuniti. Si noti che spesso i titoli doppî son dati dal solo Suida, autore tardissimo e spesso malsicuro, e capace di aver fatto delle confusioni.

Vediamo ora se, e come, tali risultati sieno confermati dall'esame dei titoli doppî di commedie appartenenti al periodo immediatamente successivo, ossia alla commedia *di mezzo*, la cui distinzione dalla nuova credo legittima, specialmente dopo quanto scrisse in proposito il Legrand (1).

---

(1) *Daos*, 5 ss.

Capitolo III.

I titoli doppî della Commedia Attica Media.

Noto subito che la commedia attica media ci dà il maggior numero di titoli doppî, e che, nel novero degli autori a cui essi appartengono, hanno un posto segnalato Antifane ed Alessi.

Antifane. 15. *Ἄγροικος ἢ Βουταλίων* (K II 12 ss., M 331 s.). I frammenti di questa commedia a noi pervenuti presentano un punto di grande importanza: tre di essi son citati con *Ἀντιφάνης* (*ἐν*) *Ἀγροίκοις* (Ath. X 445 *f* s.~fr. 3, XV 692 *f*~fr. 4 [1] e Phot. e Suid. s. v. *ῥαγδαίους* ~ fr. 7). Si potrebbe facilmente pensare ad uno scambio tra singolare e plurale, come ne abbiamo visti di simili per Menandro (cf. p. 21); oppure ad una confusione con gli *Ἄγροικοι* di Anassandride (K II 135 s.). Ma un altro luogo di Ateneo serve a metterci sulla buona strada; egli infatti, VIII 304 *b* 313 *b*, parla di *Ἀντιφάνης ἐν Ἀγροίκῳ ἢ Βουταλίωνι*, e nel secondo

(1) Mi par sicuro che l'*ἀγροικισιν* del cod. A sia un semplice errore di itacismo, e che si debba leggere *Ἀγροίκοισ[ιν]*: l'*Ἀγροικίσιν* del Kaibel non è forma greca, per quanto, pel senso, possa in qualche modo convenire ad una burletta comica.

dei luoghi ricordati riferisce i vv. 11 ss. del fr. 68, menzionato in VIII 358 *d* con queste parole: *ἀλλὰ μὴν οὐδὲ οὕτως εἰμὶ φίλιχθυς ὡς ὁ παρὰ τῷ αὐτῷ ποιητῇ* (sc. *'Αντιφάνει*) *ἐν Βουταλίωνι, ὅπερ δρᾶμα τῶν 'Αγροίκων ἐστὶν ἑνὸς διασκευή.* Già il Casaubon vide che questo luogo conteneva una difficoltà, e si provò a levarla togliendo di mezzo l'*ἑνός*, che gli pareva incomodo. Il suo esempio fu seguito dal Lehrs e dal Kaibel, non ostante che il Meineke avesse visto esser quella del Casaubon una congettura inutile. Dirò di più, essa danneggia il testo più che giovargli. Infatti noi potremmo accettarla solo se Ateneo avesse scritto: *ὅπερ δρᾶμα* [*ἑνὸς*] *τοῦ 'Αγροίκου,* press'a poco nello stesso modo che nel libro XI 496 *f* scrive: *Δίφιλος δ'ἐν Εὐνούχῳ ἢ Στρατιώτῃ — ἐστὶ δὲ τὸ δρᾶμα διασκευὴ τοῦ Αἱρησιτείχους,* sebbene, come vedremo, anche questo passo non sia immune da difficoltà. Ora, per togliere l'*ἑνός,* è assolutamente necessario di avere il coraggio di cambiare *τῶν 'Αγροίκων* in *τοῦ 'Αγροίκου*; ma le due correzioni così vicine potrebbero sembrare ardite e sospette, sicchè è obbligo nostro di cercare qualche altra spiegazione. La parola *ἑνός* si deve per forza contrapporre ad un plurale, sicchè *τῶν 'Αγροίκων* non indica una commedia intitolata *"Αγροικοι*, ma si riferisce ad almeno due drammi di cui ciascuno si chiamava *"Αγροικος*. Non dico, chè sarebbe assurdo, che Antifane abbia scritto un *"Αγροικος,* di cui più tardi fece rappresentare un rifacimento, rimesso poi sulla scena in una terza edizione diversa dalle prime due: ciò urterebbe anche contro le medesime difficoltà da noi già notate per i *Τραγῳδοί* di Frinico (cf. n. 6

p. 33 ss). Ma mi sembra possibile, secondo il testo di Ateneo, pensare che Antifane scrivesse almeno due commedie intitolate *Ἄγροικος*, e che di una di queste facesse due edizioni, la seconda delle quali ricevesse poi dai grammatici il nome di *Βουταλίων* dal suo personaggio principale, uomo stupido e vano (1), per analogia col *Βουταλίων* di Senarco (K II 467 s.), se il testo di Suida riferito a quest'ultimo poeta deve veramente correggersi in *Βουταλίων* (2). Questa ipotesi non sembrerà molto ardita se pensiamo alle due *Θεσμοφοριάζουσαι* di Aristofane, di cui la seconda continuava la prima (Ath. I 29 *a*), ed avrebbe potuto, al caso, essere rappresentata in una nuova rielaborazione. Non è possibile, tra i frammenti, distinguer quelli che debbono appartenere al primo *Ἄγροικος*, e quelli che si riferiscono invece al secondo, e fra questi tener divisi gli appartenenti alle due redazioni. Però, ricordando che il fr. 68 è citato in parte da Ateneo con il titolo *ἐν Ἀγροίκῳ ἢ Βουταλίωνι*, e che tre citazioni son fatte al plurale, sarà da ammet-

(1) Cf. Breitenbach, o. c. 75 s.

(2) Il testo di Suida s.v. *Ξέναρχος* ha *Βουκαλίων*, corretto dal Casaubon (seguito dal Kaibel) in *Βουκολίων*. Ma, oltre che l'affinità tra Antifane e Senarco spiegherebbe il doppio titolo dato alla commedia di quello, è possibile ammettere per Senarco una commedia di argomento mitologico, come quello che si inspirerebbe a *Βουκολίων*, eroe omerico, *Z* 22 ss. (cf. F-B 384)? I suoi titoli come *Πρίαπος* ed *Ὕπνος* (K II 472 s.) sono di genere ben diverso. Oppure si dovrebbe pensare ad una parodia? Confesso che non so trovare il fondamento per qualche cosa di questo genere nei pochi versi omerici *Z* 23-26. Nè alcunchè si può ricavare dall'unico fr. dove è messo in canzonatura qualche luogo tragico (cf. Nk², *TGF*, fr. ad. 575).

tere che i quattro frr. che ne risultano dovessero trovarsi in ambedue le redazioni del secondo Ἄγροικος (1); ma non è possibile dire a qual dramma appartenessero i frr. 1. 2. 5. 6. 8-11, giacchè anche il trovarsi nominati dei cibi nei frr. 1. 6. 68 non dice nulla: è noto quanti frammenti comici sieno conservati pel tramite di Ateneo, solo perchè in essi era ricordata della roba da mangiare.

Abbiamo visto che *Βουταλίων* si intitolava anche una commedia di Senarco; e questo nome potè essere aggiunto al dramma di Antifane appunto per analogia con quella: ma vi erano altri drammi intitolati *Ἄγροικος*, di Anassila (K II 264) e di Filemone (K II 478), oltre l'*Ὑποβολιμαῖος ἢ Ἄγροικος* di Menandro (K III 137 ss.) e gli *Ἄγροικοι* di Anassandride (K II 135), sicchè il titolo doppio di Antifane può esser venuto da una distinzione fatta tra l'opera sua e quella dei poeti or nominati. Da uno dei quali (Filemone o Menandro?) derivò certamente l'*Agroecus* di Plauto (2).

16. *Αὐλητρὶς ἢ Δίδυμαι* (K II 30, M 336). Siccome di questa commedia abbiamo un solo fr. (Ath. III 343 *d*∾fr. 48), non è possibile fare una critica completa del titolo. Se esso apparteneva ad una sola commedia, dovette esserle dato per distinguerla da altre che portavano il titolo di *Αὐλητρίς*, come quella di Diodoro (K II 420), pur non contando

(1) Analogamente a ciò che abbiam detto per gli *Αὐτόλυκοι* di Eupoli, p. 35[2].

(2) Ed. Ritschl IV 5 p. 138. Ha quasi certamente ragione il Ribbeck, quando afferma che l'*Agricola* di Novio non aveva alcuna relazione con queste commedie, o con altre intitolate *Γεωργός*.

l'*Ἀρρηφόρος ἢ Αὐλητρίς* di Menandro (K III 21) e le *Αὐλητρίδες* di Fenicide (K II 333, cf. sopra p. 9). Inoltre sappiamo — e ne conosciamo frammenti — di una commedia di Menandro intitolata *Δίδυμαι* (K III 35). È possibile pensare anche ad una confusione con l'*Αὐλητής* e con i *Δίδυμοι* di Antifane stesso, sebbene il gran numero di commedie che portano questo nome (1) debba renderci guardinghi contro una tale ipotesi (2).

17. *Θορίκιοι ἢ Διορύττων* (K II 53, M 331). Il solo fr. superstite di questa commedia è citato due volte da Ateneo (XII 553 *d*, XV 689 *e*), la prima con *Ἀντιφάνης ἐν Θορικίοις*, la seconda con *Ἀντ. ἐν Θορικίοις ἢ Διορύττοντι.* Siccome nel demo di Torico c'erano delle miniere di argento (Bursian, *Geogr.* I 353; Kock ad l.), è ovvio pensare che il titolo *Διορύττων* stia in relazione con queste e che i *Θορίκιοι* sieno i minatori. Quindi titolo duplice per una sola commedia, datole per differenziarla dai *Θορίκιοι* di Enioco (K II 431), giacchè non dubito che tale debba essere la lezione da riporsi presso Suida s. v. *Ἡνίοχος*, dove si legge *Θωρύκιον.* Questa infatti è parola priva di senso; ma non è affatto probabile la congettura *Θωρυκίων*, con riferimento a quell'ateniese Toricione ricordato da Aristoph. *Ran.* 363. 381, poichè non si capirebbe come Antifane si divertisse

(1) Di Anassandride (K II 139) Alesside (K II 315) Senarco (K II 468) Eufrone (K III 320), oltre i *Δίδυμοι ἢ Πύραυνος* di Aristofonte (K II 276).

(2) Però Poll. IX 153 ∾ fr. 54 di Alesside riporta il titolo al femminile, *ἐν Διδύμαις*: anche questo prova che, se non nel nostro caso, le confusioni tra maschile e femminile nella citazione dei titoli non erano rare, cf. sopra p. 21.

a prender di mira uno morto da circa cento anni (1). È vero che ci poteva essere qualche altro Toricione (2), ma sarebbe veramente strano che, essendo messo in commedia da Antifane, gli scoliasti di Aristofane non ce ne avessero serbato notizia (3).

18. *Κνοιθιδεὺς ἢ Γάστρων* (K II 60 s., M 331). Per questo titolo si ripete un caso uguale a quello che abbiam visto pel precedente; soltanto, i frr. citati sono due e non uno. Infatti Ateneo ricorda (VII 287 *e* ~ fr. 125) il dramma col solo titolo *Κνοιθιδεύς*, mentre in X 448 *e* ~ fr. 124 ha *ἐν Κνοιθιδεῖ ἢ Γάστρωνι*. Ora, poichè queste due parole non hanno corrispondenza coi titoli di alcun'altra commedia, dovremo noi pensare a due commedie differenti? Secondo ciò che abbiam visto fin qui, questa ipotesi sarebbe naturale. Si potrebbe anche pensare ad un titolo come *Κνοιθιδεὺς Γάστρων*, 'il Pancione Cnetideo', cioè del monte Cnetideo (cfr. Phot. s. v. *Κνοιθιδεύς*); e 'pancione', nel senso di ghiottone, goloso e sim., sarebbe parola veramente attica e comica, come la troviamo in Aristoph. *Ran.* 200, riferita a Dioniso (4). Ma se la prima ipotesi sa-

(1) Così ha torto il KIRCHNER, *prosop. att.* 6429, di mettere in rapporto il Toricione di Aristofane con quello di Antifane.

(2) Di un tardo Toricione dà notizia una iscrizione attica del II sec. d. C., F-B 342.

(3) Il BREITENBACH, o. c. 109, vorrebbe cambiare il nome dato da Suida in *Θωράκιον*, ma anche questa congettura deve essere rifiutata, se il nostro ragionamento sui titoli doppi è esatto.

(4) Cfr. F-B 83. Il RIBBECK, *Kolax* 72, ritiene che *Γάστρων* sia nome di parassita, probabilmente con ragione. — La parola *Κνοιθιδεύς* usata aggettivamente non costituisce una difficoltà, giacchè il valore aggettivale è insito nei derivati in *-εύς*. Per il suffisso *-δεύς* cf. F-B 320, per *-ιδεύς* cf. CURTIUS, *Gr. Et*[5] 647.

rebbe ardita nella nostra mancanza di materiale (1), la seconda avrebbe contro di sè tutto ciò che abbiam notato di sopra, p. 43 ss., circa i titoli formati di due parole. Però, siccome è evidente che non si possa accettare senz'altro la congettura di chi vorrebbe che i grammatici avessero aggiunto quel nome *Γάστρων* per indicare più chiaramente l'argomento del dramma (2), si può pensare, ed è forse la soluzione più soddisfacente, ad un errore del testo di Ateneo: la scrittura originale, cioè, sarebbe stata in X 448 *e Ἀντιφάνης μέν ἐν Κνοιθιδεῖ Γάστρωνι*, in modo che il primo nome fosse, sì, il titolo della commedia, ma trascritto quasi con valore di aggettivo, mentre il secondo sarebbe il nome del personaggio principale, passato quasi in proverbio (il Gastrone Cnetideo). E perchè questa ipotesi non sembri forzata, possiamo valerci dell'analogia offerta dalla citazione di un'altra commedia antifanea, pure nota sotto un titolo doppio, lo *Στρατιώτης ἢ Τύχων* (K II 97 ss., M 336 s.), di cui possediamo tre notevoli frr. conservati da Ateneo, ed uno da Polluce. Questi (IX 48 ∾ fr. 203) ha il solo titolo *Στρατιώτης*, come Ath. VI 257 *d* ∾ fr. 202; ma lo stesso Ateneo (IX 397 *a*. XIV 654 *e*) ci dà il doppio titolo (∾ fr. 205), mentre in III 103 *e* ∾ fr. 204 scrive *Παρ' Ἀντιφάνει ἐν Στρατιώτῃ Τύχωνι*. Che *Τύχων* sia il nome del soldato fu già sospettato dal Meineke (I 336), ed è cosa indubbia (3); sicchè la testimo-

(1) Che i due frr. conservati abbiano qualche analogia di senso, sarebbe un debole indizio contro di essa, giacchè di mangiare si parla in moltissimi frr. comici, cf. p. 57.

(2) Così il Bender, o. c. 49.

(3) Cfr. Breitenbach, o. c. 67; F-B 270.

nianza del cod. A di Ateneo vale ad illuminarci per quanto abbiam detto sopra a proposito di *Γάστρων*. La nostra ipotesi si può adunque formulare così: *Κνοιθιδεύς* e *Στρατιώτης* sono i titoli originarî delle due commedie; ma, poichè i personaggi principali di esse erano rispettivamente *Γάστρων* e *Τύχων* qualche fr. citato dai loro discorsi fece unire il loro nome con il titolo; quando poi non si comprese più l'origine delle due designazioni, le due parole furono disgiunte per mezzo di un *ἤ*, che, secondo l'analogia di molti altri titoli, fece pensare a commedie fornite di titoli doppî.

Lo *Στρατιώτης* [*ἢ*] *Τύχων* ed il *Κνοιθιδεὺς* [*ἢ*] *Γάστρων* sono due esempî tratti dalla commedia greca. Ma non bisogna credere che essi non abbiano dei compagni in quella latina. Dubito infatti che non si tratti della stessa cosa per ciò che riguarda le varie commedie intitolate *Hypobolimaeus* di Cecilio: un frammento (Ribb. 58, v. 85) è riportato da Festo (174 M.) con le parole 'Caecilius in Hypobolimaeo Chaerestrato' (1), ed uno da Gellio XV 14. 5 (Ribb. 59 v. 92) con 'Caecilius in Hypobolimaeo Aeschino' (2). Ora, che i titoli delle due commedie commedie ceciliane recassero anche i nomi dei personaggi, è già difficile di per sè; ma è reso anche più difficile dal fatto che son citate altre due commedie col titolo *Hypobolimaeus*, e senza indicazione

(1) Secondo la correzione dello SCALIGERO; Festo ha 'Chaerestato': ma cfr. il luogo di Coricio riportato dal KOCK III 142 a Men. fr 494: *Χαιρέστρατος δὲ ψαλτρίας ἐρᾶν*, da cui è resa sicura la correzione.

(2) A questo fr. si riferisce anche Non. 106. 23, dove però si legge 'Caecilius Excino'.

di personaggi: il che significa Cherestrato ed Eschino essere appunto tali, e proprio da essi venir pronunciate le parole che le citazioni ci conservano. Questa ipotesi diviene certezza, se poniam mente all'assai noto passo ciceroniano *Pro Rosc. Am.* 46, dove, ricordando la commedia di Cecilio, l'oratore domanda: 'ecquid tibi videtur senex ille Caecilianus minoris facere Eutychum filium rusticum, quam illum alterum Chaerestratum?' Dunque Cherestrato era di certo nella commedia latina (e quindi nella greca originale, cf. oltre, cap. IV n. 51) e doveva pur parlare in qualche luogo, e perciò il nome 'Hypobolimaeus Chaerestratus' non è altro che quello della persona. Parrebbe doversi inferire da quanto abbiam detto che Eutico fosse suo fratello (in greco *Μοσχίων*, cf. Kock al luogo citato di sopra, p. 61[1]); ma delle due l'una: o il nome era cambiato nella seconda edizione della commedia ceciliana (su cui torneremo al cap. IV n. 51) divenendo 'Aeschinus', o 'Eutychus' in Cicerone deve esser corrotto ed ha bisogno di esser cambiato in 'Aeschinus' secondo l'esempio dato già dallo Spengel (1).

Arrivati a questo punto, mi si permetta di aggiungere un'altra ipotesi, che mi sorride molto, sebbene sia troppo ardita perchè si possa ammettere senz'altro. Ad ogni modo la do per quel che

(1) Il caso del *Nothus Nicasio* dello stesso Cecilio (Ribb. 64) è probabilmente analogo, tanto più dovendo la commedia in questione derivare dal *Νόθος* di Filemone (K II 491), che non ha nessun altro titolo, ma in cui non è impossibile agisse un personaggio chiamato *Νικασίων*, cf. Ritschl *opusc.* III 324. *Νικασίων* (-*κη*-) è nome attico, cf. F-B 218.

vale. Noi conosciamo parecchie commedie intitolate *Στρατιώτης*, di Senarco (K II 473) di Filemone (K II 500) di Alesside (K II 373), oltre l'*Εὐνοῦχος ἢ Στρατιώτης* di Difilo (K II 542), gli *Στρατιῶται* di Ermippo (K I 239) e di Menandro (K III 128) e le *Στρατιώτιδες* di Teopompo (1) (K I 747). Quindi il titolo *Στρατιώτης ἢ Τύχων*, nato dal personaggio principale del dramma, venne dato ad esso per distinguerlo da altre commedie. Invece questo abbiam già veduto non essere il caso per Antifane. Ora, in Ateneo VII 287 *e*, leggiamo non *Κνοιθιδεῖ*, ma *κνοισθιδει*, e in X 448 *c* *κνοιθιδι*. Non possiamo, nel primo luogo, avere un errore d'itacismo (ripetuto poi nel secondo), come lo abbiamo senza dubbio nella finale di *κνοιθιδι*? In altre parole, non possiamo pensare, come radice della parola, a *κνι-σ-* uguale a quelle che troviamo in *κνῖσα*, *κνίσσα*, e derivati? Si avrebbe così un *κνισθιδεύς*, nome foggiato comicamente sull'analogia di *Κνοιθιδεύς*, che significherebbe, in fondo, ghiottone e goloso (2), sicchè *Γάστρων* verrebbe ad essere una specie di glossa per spiegare questa parola difficile, e burlesca, per quanto nuova; glossa che in origine doveva aver la forma di *Κνισθιδεὺς ἤγουν γάστρων*

(1) Il fr. 50 di Ermippo è citato con *Ἕρμιππος Στρατιώτισιν* (Cram. *An. Ox.* I 363. 20, K I 239), probabilmente per una confusione tra questa e la commedia di Teopompo.

(2) Si pensi a parole come *κνισσοδιώκτης*, *κνισσοκόλαξ*, *κνισσολοιχός* e sim. Se *Κνοιθιδεύς*, oltre che il monte, può designare anche il genio del medesimo (M 331), la parola messa a titolo della commedia di Antifane, doveva su per giù valere 'il genio (*ἥρως*) dell'arrosto': e non si può dire che per una parodia essa sarebbe stata infelice.

(=*γάστρις*), e poi assunse l'aspetto di un titolo doppio per l'abbreviazione di *ἤγουν* in *ἤ*, male intesa e trascritta. La difficoltà della parola *Κνισθιδεύς* avrebbe richiamato una cosa più nota come il monte *Κνοιθιδεύς*, su cui essa era stata foggiata, e di qui sarebbe venuto l'errore di Ateneo.

19. *Οἰνόμαος ἢ Πέλοψ* (K II 81, M 325). Abbiamo un solo fr. citato col doppio titolo da Ath. IV 130 *e* ∼ fr. 172; nella stessa condizione ci troviamo per la omonima commedia di Eubulo, il cui unico fr. è pure citato da Ateneo col doppio titolo (Ath. XV 678 *f* ∼ fr. 73, K II 190). Per ambedue le commedie il Bender suppone che il titolo doppio sia genuino (1) e che indicasse già nella mente degli autori la contesa fra Pelope ed Enomao. Ora, esistono certamente dei titoli, sul tipo del *Γᾶ καὶ Θάλασσα* di Epicarmo, nei quali si ammette, per così dire, una certa libertà di scelta fra la prima e la seconda parte, mentre lo svolgimento della commedia porterà a dimostrare quale di essa debba preferirsi: ma, in questi casi, le due parole che formano il titolo sono congiunte per mezzo di *καὶ* e non di *ἢ* (2). Se questo titolo doppio non è, come non può essere, originale, lo spiegheremo facilmente, ricordando che Suida, nella biografia di Nicocare, fa menzione di un suo *Πέλοψ* (s. v. *Νικοχάρης*), cf. K I 773; sicchè le due commedie intitolate *Οἰνόμαος*

(1) O. c. 49 s.

(2) Il pensare, come fa il BENDER, ad un'opera filosofica quale il trattato *περὶ φρονήσεως ἢ ἰσχύος* di Antistene (ed altri titoli simili si potrebbero facilmente aggiungere) è, nel caso nostro, semplice aberrazione.

di Antifane e di Eubulo dovettero ricevere il doppio titolo per un raccostamento all'opera di Nicocare. E possiamo anche con sufficiente certezza ritenere che i poeti comici, descrivendo la gara per Ippodamia, mettessero in burletta qualche tragedia intitolata *Enomao*, come quelle di Sofocle (Nk² 233 ss.) e di Euripide (ib. 539 ss.), giacchè è notevole che nessuna tragedia porti il nome di Pelope (1).

20. *Σκύθαι ἢ Ταῦροι* (K II 96 s., M 330). Il fr. 201 è citato da Polluce due volte (VII 59 e X 168), la prima con la semplice indicazione *ἐν Σκύθαις*, la seconda con *ἐν Σκύθαις ἢ Ταύροις*: due altri frr. son riferiti da Ateneo (VI 243 *c*, 247 *f* ∾ fr. 199 s.) con (*ἐν*) *Σκύθῃ*. Siccome esiste una commedia intitolata *Σκύθαι* di Senarco (K II 472), il titolo di Antifane sarà nato per distinguere la sua opera da quella di quest'autore (2), se pure non abbiamo in *Ταῦροι* una glossa esplicativa (3) suggerita forse da qualche

(1) Così si spiega che nessun poeta latino scrivesse un *Pelops*; *Oenomaus* era titolo di una tragedia di Accio (RIBBECK, *FTrL*³ 232 ss.), che però ne scrisse anche una intitolata *Pelopidae* (ib. 234 s.). Sull'*Οἰνόμαος* di Sofocle dovremo tornare nella III parte di questo lavoro; ad ogni modo, per l'*Oenom.* di Accio si veda RIBBECK, *Röm. Trag.* 431 ss. È possibile che i *Pelopidae* derivino dai *Πελοπίδαι* di Licofrone (NK² 818)? — Sul *Πέλοψ* di Nicocare cf. sopra n. 12 p. 50.

(2) La distinzione era opportuna anche perchè si conosceva una tragedia *Σκύθαι* di Sofocle (NK² 252 s.), dove, a quel che si rileva dal fr. 503, era esposta la leggenda di Medea, che probabilmente non aveva nulla a che fare con l'argomento della commedia antifanea, se qualcosa possono dirci i relativi — benchè scarsi — frammenti

(3) Analogamente a quanto abbiamo supposto per *Κνισθιδεύς* ∾ *Γάστρων*, p. 63 s.

reminiscenza geografica, come le notizie date da Herod. IV 99, donde nacque probabilmente il nome di *Σκυθοταῦροι* (1). Ma io non credo che questo nome sia quello originario della nostra commedia, mentre ciò credono il Kock ed il Bender, il quale anzi (o. c. p. 50) trae a confronto i *Θουριοπέρσαι* di Metagene (K I 796) ed i *Σαμόθρᾳκες* di Atenione (K III 369). Ma il confronto non regge, essendo evidentemente *Θουριοπέρσαι* un titolo canzonatorio della mollezza dei Turini, il cui equivalente sarebbe ad un dipresso *ἁβριδίαιτοι Θούριοι*; mentre *Σαμόθρᾳκες* è un nome abbastanza comune di popolo, usato già da Erodoto (II 51, VIII 90), e derivato da una regione che fin da tempo antico era nominata *Σαμοθρᾴκη*, laddove la parola *Σκυθοταύρη* non si trova mai. Sicchè il derivato *Σκυθοταῦροι* deve essere assai recente, e, soprattutto, non attico, come invece dovrebbe essere se fosse stato adoperato da Antifane.

È curioso che, presso Ateneo, la citazione sia fatta sempre col nome proprio nel singolare, mentre, per la commedia di Senarco, egli la nomina regolarmente col plurale (*ἐν*) *Σκύθαις* (IX 367 *a*, X 418 *e* ∾ fr. 11 s.). Naturalmente Polluce, come più esatto e più preciso, merita maggior fede di Ateneo, nelle parole del quale dovremo vedere una delle non rare confusioni fra sing. e plurale (2).

21. *Στρατιώτης ἢ Τύχων*, cf. sopra n. 18 p. 60 ss.

Eubulo. 22. *Λάκωνες ἢ Λήδα*, cf. sopra n. 9

(1) Plin. *N H* IV 85, *Peripl. Pont. Eux.* p. 6 Huds.

(2) Cf. sopra p. 21. — È un evidente errore materiale che Hesych. I 347 s. v. *ἀψάλακτος* citi il fr. 506 di Sofocle (Nk[2] 253) con la parola *σκύθαν*.

p. 41. Qui aggiungo solamente che mi par sicura la correzione dello Schweighäuser *ἢ Λήδᾳ* in Ath. III 108 *a* ∾ fr. 61, al posto della lezione di A: *ἤδη δ'*, nata da un errore materiale facilmente spiegabile nella trascrizione di lettere maiuscole (*ΗΛΗΔ* ∾ *Η·ΛΗΔΑ*) (1).

23. *Ὀδυσσεὺς ἢ Πανόπται* (K II 189, M 365). Un solo fr. citato col doppio titolo in Ateneo XI 478 *c*. Poichè scrissero commedie intitolate *Ὀδυσσεύς* Teopompo (K I 742) (2) Anassandride (K II 146) Amfide (K II 243), oltre l'*Ὀδυσσεὺς ἀπονιζόμενος* e l'*Ὀδυσσεὺς ὑφαίνων* di Alesside (K II 353 s., cf. sopra p. 43), gli *Ὀδυσσῆς* di Cratino (K I 55), l'*Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος* e l'*Ὀδυσσεὺς ναυαγὸς* di Epicarmo (Kai. 108 ss., cf. sopra p. 43); è ovvio pensare che il doppio titolo sia nato per distinguere da altre commedie omonime quella di Eubulo. Esso fu verisimilmente suggerito da qualche parola od accenno del coro per cui si poteva in qualche modo pensare ai *Πανόπται* di Cratino (K I 60 ss.).

24. *Οἰνόμαος ἢ Πέλοψ*, cf. sopra n. 19 p. 64 s.

25. *Προσουσία ἢ Κύκνος* (K II 196, M 366). Un solo fr., citato da Ath. VII 301 *a* ∾ fr. 93, col doppio titolo, il quale sarà nato per avvicinare questa

(1) Dopo ciò che abbiamo detto a proposito dei *Λάκωνες ἢ Ποιηταί* di Platone, mi pare sia da rifiutare completamente l'ipotesi del Bender che qui si abbiano due recensioni di una stessa commedia, fuse poi, per così dire, dai grammatici nel doppio titolo (Bender, o. c. p. 50).

(2) Il titolo in plurale *ἐν Ὀδυσσεῦσιν*, dato da Poll. VII 74, è un errore materiale (nato per confusione con gli *Ὀδυσσῆς* di Cratino, M 241) corretto in parte da Erotian. 93. 4 i cui codd. leggono *ὀδυσ(σ)εία*, cf. fr. 36, K I 743.

commedia, in cui Cicno doveva essere il personaggio principale, al *Κύκνος* di Alesside, di cui possediamo pure un solo fr., citato anch'esso da Ateneo (XI 472 *a* ∾ fr. 119, K II 339). E credo proprio che qui si tratti del mitico *Κύκνος* figlio di Ares ucciso da Eracle, la cui leggenda fu argomento anche di una tragedia di Acheo (Nk² 752); nè mi par possibile (1) che la parola *Κύκνος* di questi due titoli indichi un *πλοίου γένος*, sebbene un tal nome, ed in tal senso, sia attestato da Nicostrato (*Διάβολος*, fr. 10, K II 222) in un luogo citato da Ateneo stesso XI 474 *b*, non per altro che per dimostrare che *κάνθαρος* significa tanto un vaso da bere, quanto una specie di barca (cf. 473 *d*). L'unica ragione in favore di un'interpretazione di questo genere potrebbe essere che anche a p. 472 *a* si parla di vasi da bere (*θηρίκλειος κρατήρ*); ma proprio mettere in relazione questo *κρατήρ* con *Κύκνος* e quindi con *κάνθαρος*, ossia stabilire un'equazione anche tra *κρατήρ* e *πλοίου γένος*, non va affatto; nè può quindi avere alcun valore il fatto che sia nominato un *κρατήρ* in una commedia con titolo *Κύκνος*. E del resto, chi sa mai quante volte erano nominati cibi, bevande e vasi da bere in commedie di tipo o fondamento mitico, chè anzi, in queste, più che in altre, potevano essere incentivo a suscitare il riso degli spettatori.

Naturalmente, con ciò non mi voglio neppur provare a cercar l'argomento di una commedia in cui agisse Cicno, ed a spiegare come il suo nome potesse adattarsi all'altro *προσουσία*, nella commedia

(1) Così vorrebbe il Bender, o. c. p. 50.

di Eubulo. Dirò solo che, a guardar bene tutto il mito di Cicno, forse nulla si adattava ad una parodia comica meglio della sua trasformazione in uccello. Anzi, volendo, si potrebbe andar più avanti: in IX 393 *e* Ateneo riporta un fr. della *Ornitogonia* di Boios o Boiò, secondo Filocoro, il quale dice: *ὑπὸ Ἄρεως τὸν Κύκνον ὀρνιθωθῆναι καὶ παραγενόμενον εἰς τὸν Σύβαριν ποταμὸν πλησιάσαι γεράνῳ. Λέγει δὲ καὶ ἐντίθεσθαι αὐτὸν τῇ νεοττιᾷ πόαν τὴν λεγομένην λυγαίαν* (1). Boio e Filocoro sono ambedue posteriori per tempo ad Eubulo, ma la leggenda di cui Boio si servì pel suo poema era già preesistente a lui di sicuro, nè quindi è strano che il poeta comico la conoscesse. Mi pare che quel *πλησιάσαι* possa andar bene d'accordo con la *προσουσία* (*συνουσία*) del titolo eubuleo, e che l'*ἐντίθεσθαι πόαν κτέ.* offra un buon argomento di commedia. Allora, questo dramma di Eubulo, se le cose stanno così come le ho supposte, doveva aver carattere satirico contro i costumi dei Greci d'Italia, su per giù come i *Θουριοπέρσαι* di Metagene (cf. sopra, n. 20, p. 66).

Ambedue i frr., di Eubulo e di Alesside, son conservati presso Ateneo in parti derivate da Panfilo (2); è, così, probabile che presso questo autore si trovassero vicini di luogo, sia per la affinità del titolo, sia per quella dell'argomento. Se ciò fosse vero, si spiegherebbe anche meglio come il doppio titolo di Eubulo sia nato, e forse già prima di Panfilo stesso, per distinguere una commedia dall'altra.

26. *Σεμέλη ἢ Διόνυσος* (K II 196 s., M 363). Il fr. 96

(1) Cf. Engelmann in Roschers *Lex.* II 1692.

(2) Bapp., l. c.

è citato col doppio titolo in Ath. XI 460 *e*, mentre il fr. 95 ha il solo nome *Σεμέλη* in Clem. Al. *Str.* VII 6. 30. Il fr. 94 fu attribuito a questa commedia perchè Ateneo (II 36 *b*) lo fa precedere da queste parole: *Εὔβουλος δὲ ποιεῖ τὸν Διόνυσον λέγοντα.* Di altre commedie intitolate *Σεμέλη* non abbiamo notizia; ma ne conosciamo invece alcune intitolate *Διόνυσος*, di Magnete (K I 7) di Cratete (K I 131) di Timocle (K II 454) di Alessandro (K III 372), oltre i *Διόνυσοι* di Epicarmo (Kai. 96) (1). Ora, poichè esistevano varie tragedie intitolate *Σεμέλη*, di Eschilo (Nk² 73) di Diogene (ib. 776) di Carcino (ib. 798), non è assurdo credere che la commedia di Eubulo ricevesse il doppio titolo sia per distinguerla dalle tragedie omonime, sia per raccostarla alle commedie intitolate *Διόνυσος*, giacchè Dioniso doveva essere il personaggio principale: almeno egli doveva certo pronunziare i frr. 94 s., due sui tre conservati (2).

EFIPPO. 27. *Ὅμοιοι ἢ Ὀβελιαφόροι* (K II 258 ss., M 353). Ateneo cita due frr., l'uno VIII 359 *a* ~ fr. 15 col titolo *Ὀβελιαφόροι*, l'altro XI 482 *d* ~ fr. 16 col

(1) Sul *Διόνυσος ἀσκητής* di Aristomene cf. p. 42 ss., sul *Διόνυσος* di Magnete cf. p. 35.

(2) Se avessimo qualche notizia della *Σεμέλη κεραυνουμένη* di Spintaro, citata da Suida nella biografia di questo poeta, forse potremmo metterla in relazione con la commedia eubulea: tanto più che il titolo si presta anche ad indicare un dramma satiresco.— Una tragedia *Διόνυσος* era di Cheremone (Nk² 783): e forse non è un caso che si abbia un numero relativamente grande di commedie intitolate al dio, di fronte a quello molto piccolo (oltre al dramma di Cheremone, le *Διονύσου τροφοί* di Eschilo) delle tragedie.

doppio titolo (1). Questo deve esser nato per distinguere la nostra commedia da altre intitolate *Ὅμοιοι*, come quelle di Antifane (K II 84) (2) e di Posidippo (K III 341). Il nome *Ὀβελιαφόροι* venne suggerito da qualche scena della commedia, che aveva relazione con le *ὀβελίαι* offerte a Dioniso (3).

Anassila. 28. *Ὑάκινθος ἢ Πορνοβοσκός* (K II 272 s., M 409). Così credo che si debba leggere in Ath. IX 385 *f* ∾ fr. 28 s., seguendo lo Schweighäuser ed il Meineke e non, coi codd., *Ὑ. πορν.*, come scrive anche il Kock. Infatti, Ateneo stesso riferisce il fr. 27 con il semplice *Ὑακίνθῳ* (XIV 623 *e*), mentre, se il titolo fosse stato composto di due parole, queste avrebbero dovuto trovarsi ambedue nelle citazioni, cf. sopra p. 43 ss. Un argomento di più in favore di quanto dico nasce dalla considerazione che il primo luogo di Ateneo è derivato da Pamfilo (4), il quale ha somministrato ad Ateneo la maggior parte dei suoi titoli doppî: non ci può far dunque meraviglia, se nel secondo luogo — non pamfileo — troviamo il solo *Ὑάκινθος*, mentre non vi sarebbe mancato il *πορνοβοσκός*, ove questa parola fosse stata

(1) La citazione fatta dal Kock di questo passo di Ateneo (*Ἔφιππος ἐν Ὁμοίοις ἢ ἐν Ὀβελιαφόροις*) riposa sopra un testo non genuino del Naucratita: il cod. A non ha il secondo *ἐν*, che non si trova nell'edizione del Kaibel: sicchè si deve pensare ad un puro errore di amanuensi e non ad una di quelle confusioni o ad uno di quei doppioni su cui torneremo più avanti al n. 30.

(2) La citazione *Ἀντιφάνης ἐν Ὁμοίαις*, di Ath. IV 158 ∾ fr. 173, è dovuta ad uno scambio tra maschile e femminile: Ateneo cita giustamente *ἐν Ὁμοίοις* in XI 471 *c*, XIV 642 *a*.

(3) Oltre Kock II 258 e Poll. VI 75, cf. Gruppe, *Gr. Myth.* 1518[2].

(4) Bapp, l. c.

una parte integrante del titolo stesso. Nè la formazione del doppio titolo può far difficoltà, se pensiamo che altre commedie erano intitolate *Πορνοβοσκός* (Eubulo, K II 194; Posidippo, K III 341). Sicchè, probabilmente, il personaggio di *Ὑάκινθος* o esercitava il mestiere di *πορνοβοσκός*, o di un *πορνοβοσκός* era la vittima; e da ciò ricevette la commedia il suo doppio titolo, per analogia con le altre or nominate. Potrebbe però esser vero anche l'opposto che, cioè, la commedia fosse intitolata *Πορνοβοσκός* e le venisse aggiunto il nome proprio, per distinguerla dalle altre. Ma, poichè Ateneo ricorda questo dramma col semplice *Ὑάκινθος*, la prima ipotesi è più verosimile. — Non è strano che un *Ὑάκινθος* facesse il *πορνοβοσκός*; si ricordi che *Ὑακινθίς* è nome di etera presso Alciphr. III 48 (1).

Aristofonte. 29. *Δίδυμοι ἢ Πύραυνος* (K II 276 M 410). Di questo dramma, il cui titolo doppio è ricordato soltanto da Poll. IX 70 ove è citato l'unico fr. a noi giunto, non possiamo dir altro che esso deve essere stato intitolato così per analogia di altre commedie intitolate *πύραυνος*, e per distinzione da altre che invece portavano il nome *Δίδυμοι*. Scrissero un *Πύραυνος* Eufane (? K II 296) ed Alesside (K II 371) (2); col titolo *Δίδυμοι* abbiamo notizia di commedie scritte da Antifane (K II 43) Anassan-

(1) Questo nome manca tanto presso il Bechtel, quanto nell'opera del Fick e del Bechtel.

(2) Faccio notare che in Ath. VI 244 *de*, dove si trova il fr. 201 s., esso è riportato nel cod. A con le parole *Ἄλεξις δ' ἐν παρύνῳ*, lezione che fa pensare piuttosto ad un *Πάροινος*, come era intitolata una commedia di Filemone, K II 494. Cfr. anche Ath. X 445 *bc*.

dride (K II 139) Alesside (K II 315) Senarco (K II 468) Eufrone (K III 320), oltre le *Δίδυμαι* di Menandro (K III 35). Non nego tuttavia che sarebbe possibile pensare anche al caso opposto, che cioè il dramma si intitolasse *Πύραυνος*, ed a questa parola si aggiungesse l'altra *Δίδυμοι* per analogia con gli altri ora citati.

Epicrate. **30.** *Τριόδους ἢ Ῥωποπώλης* (K II 285). Il solo fr. pervenutoci è conservato col doppio titolo in Ath. XV 699 *f*. Non conosciamo altre commedie che portino l'uno o l'altro nome, e quindi abbiamo forse un caso analogo a quello del *Κνοιθιδεὺς ἢ Γάστρων* di Antifane (cf. sopra n. 18 p. 59 ss). Ma, poichè siam pure riusciti a dare una spiegazione di questo doppio titolo, quello di Epicrate è, per ora, un esempio unico certamente contrario alle nostre deduzioni, ed a quanto siam venuti dicendo.

Ad ogni modo, si presentano due possibili spiegazioni di questo fatto. Possiamo infatti supporre che sia andato perduto un qualche dramma intitolato *Τριόδους* oppure *Ῥωποπώλης* (1); e ciò non

(1) *Ῥωποπώλης* è il nostro 'rivendugliolo'; ora, sebbene non sempre si possa stabilire una relazione esatta fra il titolo e la commedia, o fra le diverse parti del titolo, quando esso risulta formato da più parole, giacchè quasi mai i pochi e scarni frr. ci mettono sulla buona via; è molto difficile vedere che cos'abbia a fare un rivendugliolo con il tridente da pesca. Il primo verso del fr. contiene la parola *τριόδοντα* (*λαβὲ τρ. καὶ λυχνοῦχον*), e, poichè questo v. segue immediatamente al titolo (*Ἐπικράτης δ'ἐν Τριόδοντι ἢ Ῥωποπώλῃ προειπών*), potrebbe essere che la parola del fr. epicrateo avesse influito sul titolo stesso, specialmente se questo conteneva una parola non troppo dissimile formalmente. Se si sostituisse *Τριόδῳ* a *Τριόδοντι*, sarebbe chiaro un nesso tra 'rivendugliolo' e 'trivio', presa questa parola nel senso di 'strada'

è nè impossibile nè difficile. Ma non sarebbe fuor di luogo pensare anche che i due titoli si riferiscano a due commedie diverse, non solo perchè è agevole ammettere una distrazione di Ateneo o della sua fonte, ma più perchè un gruppo di alcuni versi poteva esser ripetuto dall'autore in più drammi. Abbiamo una prova molto chiara ed evidente di quanto diciamo in Ateneo stesso, a proposito di una commedia di Alesside. Infatti in VIII 340 *b*, dopo aver riferito il fr. 247 del *Φαίδων ἢ Φαιδρίας* — su cui torneremo oltre, al n. 38, e del quale abbiamo, se il titolo è esatto, un solo fr., come per la commedia di Epicrate — è aggiunto : *τὰ αὐτὰ ἰαμβεῖα φέρεται κἀν τῇ ἐπιγραφομένῃ Εἰς τὸ φρέαρ* (fr. 67, K II 319). Or qui sono ben cinque versi, non una sola o poche parole, con che si potrebbe spiegare una confusione. Se non m'inganno, di questo luogo di Ateneo è da fare un gran conto, poichè, in casi dubbî come il nostro, specialmente se il doppio titolo manca di corrispondenza in altre commedie, ci può dar la chiave del problema che si offre alla nostra attenzione. Un altro caso analogo, e pur molto interessante, che dimostra come i poeti non

ad indicare la vita delle più basse classi sociali. Naturalmente, con ciò non si toglie la difficoltà accennata nel testo : sarebbe solo più chiaro come una commedia intitolata *Τρίοδος* potesse venire indicata anche col nome di *Ῥωποπώλης*, se un rivendugliolo vi sosteneva una delle parti principali. La difficoltà in questione potrebbe eliminarsi con un titolo, quale, ad un dipresso, *Τριόδου ῥωποπώλης*, o se *ῥωπ.* potesse intendersi come spiegazione della parola precedente, fosse questa *τρίοδος* o *τριόδους* o qualche altra ancora. Ma tali supposizioni ed ipotesi — è bene non nasconderlo — non poggiano su basi certe; e perciò le riferisco in nota.

rifuggissero dal ripetere qualche verso in varie commedie si ha in Clem. Al. *Protr.* VII 75, dove son ricordati tre dei quattro versi menandrei costituenti il fr. 202 (K III 58) con le parole *Μένανδρος γοῦν ὁ κωμικὸς ἐν Ἡνιόχῳ ἐν Ὑποβολιμαίῳ τῷ δράματι.* Iustin. *de mon.* p. 39, citandoli tutti e quattro, attesta che si trovavano nell' *Ἡνίοχος*: ciò significa che effettivamente nei due drammi essi erano parzialmente eguali, e che l'unica correzione possibile è quella del Meineke, da cui venne introdotto un *καί* prima del secondo *ἐν*; mentre non si possono, almeno fino a prova contraria, togliere violentemente dalla citazione di Clemente Alessandrino le parole *ἐν Ὑποβολιμαίῳ* come fa il Dindorf (1).

Un altro esempio, non però tratto dalla commedia attica, bensì da quella dorica. Ateneo VII 322 *b*, cita il fr. 69 di Epicarmo (Kai. 103), ed a p. 322 *f* s. v. *Σναγρίδες* dice: *τούτων μνημονεύει Ἐπίχαρμος ἐν Ἥβας γάμῳ καὶ ἐν Γᾷ καὶ Θαλάσσᾳ.* Nel primo luogo, invece di *σναγρίδες* troviamo *συναγρίδες*; è dunque molto verisimile che il verso si trovasse in ambedue le commedie. Ciò è sicuro per un fr. dell'*Ἐλπὶς ἢ*

(1) Evidentemente sarebbe più facile pensare che fosse caduta la citazione dell' *Ἡνίοχος* che non quella dell' *Ὑποβολιμαῖος*. — Bisognerà giudicare alla stessa stregua il fr. 407 di Menandro (K III 119), Stob. *flor.* 105.23 *Μενάνδρου Πλοκίων Θαΐδος* (cf. sopra p. 17), dove fra i due titoli bisognerà inserire un *καί*, senza pensare che sia caduto il fr. dell'una o dell'altra commedia.

Il fr. 13 di Menandro (K III 8) è riferito da Stob. *flor.* 56.3 con le parole *Μενάνδρου Ἀδελφῶν*, ed il v. 4 da Giustino, *de mon.* 40 *b*, col titolo *ἐν Ἁλιεῦσι*. Già il GRAUERT cambiò *Ἀδελφῶν* in *Ἁλιέων*; ma, da quanto abbiam detto, apparisce che, se tre versi erano negli *Ἀδελφοί*, uno di essi poteva trovarsi anche negli *Ἁλιεῖς*.

Πλοῦτος dello stesso Epicarmo (fr. 39, Kai. 97 ∼ Ath. IV 139 *b*): *Ἐπίχαρμος γοῦν ἐν Ἐλπίδι φησὶν ‘ἐκάλεσε - τρέχων’. τὰ αὐτὰ εἴρηκε καὶ ἐν Περιάλλῳ* (fr. 110, Kai. 111).

Naturalmente, la maggior cautela è sempre necessaria; e, se quanto abbiam detto circa una possibile fusione o confusione di due drammi, è ammissibile per commedie di cui abbiamo un solo fr., non si può dir lo stesso quando i frr. sieno più d'uno, e citati col doppio titolo.

Alesside. **31.** *Ἀγωνὶς ἢ Ἱππίσκος* (K II 297 ss., M 385 ss.) I frr. son citati tutti da Ateneo, o col nome *Ἱππίσκος* (2.6) o con il titolo doppio (3.4). Il fr. 5 si trova in Ath. XI 471 *e* con *ηπακωι*, corretto in *Ἱππίσκῳ* dal Casaubon, e la correzione è probabilmente giusta, tanto più che non si trova un'altra parola la quale corrisponda meglio al testo del cod. A. *Ἀγωνίς* è nome di etera (1), *ἱππίσκος* denota un ornamento femminile (2); nessuno di questi due nomi è usato come titolo di altre commedie. Siccome *Ἱππίσκος* è il titolo citato da solo, quando cioè non vien riferito quello doppio, suppongo che così fosse intitolata la commedia, e che essa ricevesse il nome di etera per analogia con altre che ne portavano di simili (*Θαΐς*, *Λαΐς*, *Πλόκιον*, *Φάνιον* etc.), specialmente se, come è probabile, la parte principale era sostenuta da Agonide. Non siamo dunque nel caso più comune, essendo questo titolo piuttosto in condizioni analoghe a quello della commedia precedente, ma non è perciò necessario di pensare a due

(1) Cf., oltre Kock II 297, B 2.

(2) Hesych. s. v.; cf. Cratin. min. fr. 5, K II 290.

redazioni di un medesimo dramma (1). Nè si può dire che, se *Ἱππίσκος* è il vero nome della commedia, esso dovrebbe trovarsi prima dell'altro *Ἀγωνίς*: ciò sarebbe, è vero, più regolare (2); ma eran tante le commedie fornite di un nome simile come titolo, che, in fondo, non deve meravigliare se uno fosse preposto anche a quello vero dato dal poeta all'opera sua. Ma ciò ha poca importanza pel caso nostro; ne ha invece il fatto che, delle citazioni di Ateneo, almeno quattro (frr. 2. 4. 5. 6) derivano da Pamfilo (3): ora, poichè i frr. 2. 5. 6, come abbiam visto, son citati col semplice *Ἱππίσκος*, ciò vuol dire che al tempo di Pamfilo questo titolo doppio non era ancora di uso comune — come tali non saranno stati altri titoli a noi pervenuti doppî (4).

32. *Δημήτριος ἢ Φιλέταιρος* (K II 313 ss. M 388 s.). La questione, per questa commedia, è molto semplice: Ateneo XIV 663 *c*, riferendo il fr. 49, dice che il dramma ebbe una seconda redazione, la quale dal poeta sarà stata indicata con un *Δημήτριος β'* (cf. sopra p. 35), giacchè tutti i frr. sono citati con questo nome, eccetto il fr. 47 ∼ Ath. VI 241 *ab*, preceduto dal doppio titolo. Dato il testo di Ateneo XIV 663 *c*: *ἔχει δ' ⟨οὕτως⟩ ἡ σύμπασα ἐκλογὴ οὖσα ἐκ τοῦ διεσκευασμένου δράματος ὃ ἐπιγράφεται Δημήτριος*,

(1) Come fa il Bender, o. c. 51.

(2) Cf. ad esempio l' *Ἐπιλήσμων ἢ Θάλαττα* di Ferecrate (n. 3 p. 26 ss.) e l' *Ἰπνὸς ἢ Παννυχίς* del medesimo autore (n. 4 p. 29 ss), se *Παννυχίς* è veramente nome di etera.

(3) Bapp, l. c.

(4) *Ἱππίσκος* potrebbe anch'essere un nome di persona (Breitenbach, o. c. 108): ma questo non cambia nulla all'ipotesi che abbiamo fatto circa la formazione del doppio titolo.

si può ritenere che il fr. 49 appartenga al *Δημ. β'*, ma non si può estendere questa opinione a tutti i frr. citati con *Δημήτριος*, e ritenere invece che il fr. 47 appartenga alla prima redazione (così il Meineke). L'imitazione latina di Nevio (Ribb. 16) e di Turpilio (Ribb. 100) dimostra che *Δημήτριος* doveva essere il titolo originario; così la parola *Φιλέταιρος* dovette essergli aggiunta sia perchè il personaggio era molto servizievole, sia per analogia con le commedie di Filonide (K I 256) Antifane (K II 104) Amfide (K II 246) Enioco (K II 433) (1). Ritengo col Kock e col Breitenbach (o. c. 67 ss., 103 s.) che *Δημήτριος* sia un uomo qualunque e non il re omonimo, e che *φιλέταιρος* sia un aggettivo.

33. *Δορκὶς ἢ Ποππύζουσα* (K II 316 s., M 387). *Δορκίς* è nome di etera (2); ora, poichè il fr. 57, riferito da Ath. IX 395 *b*, è proveniente da una commedia intitolata *Ῥόδιον ἢ Ποππ.*, e *Ῥόδιον* è un altro nome di etera (3); e poichè gli altri due frr. (56. 58) provengono essi pure da Ateneo (III 104 *d*, X 431 *a*) il quale dà sempre il doppio titolo; abbiamo qui un caso molto analogo ai *Δράματα* di Aristofane (n. 7 p. 37 s.), ossia una commedia con due redazioni (4), cui Alesside nominò certamente

(1) E fors'anche il *Φιλέταιρος* di Egesippo (K III 313 s.) citato col plur. da Ath. VII 279 *d*, col sing. da Suida s. v. *Ἡγήσιππος*; uno scambio tra sing. e plur. è possibilissimo (cf. sopra p. 21); ad ogni modo la citaziono col plur. non fa che rinforzare l' opinione per cui a *Φιλέταιρος* si assegna un valore di aggettivo e non di nome proprio.

(2) Cf. B. 87, F-B. 321; cf. oltre al cap. VII.

(3) Cf. B. 32. 103; cf. oltre al cap. VII.

(4) Così il Meineke I 387, Bender 52, Breitenbach 135.

Ποππύζουσα α' e *β'*, e che vennero poi distinte col nome del personaggio, il quale nell' una o nell' altra sosteneva la parte principale. Non è però possibile in niun modo dire con quale dei due nomi riferiti sia stata contrassegnata la prima redazione. Quanto al nome personale preposto, anzichè, come sarebbe stato regolare, posposto, cf. sopra n. 31 pag. 77.

34. *Κρατεύας ἢ Φαρμακοπώλης* (K II 334 ss., M 395 s.). Questo titolo è certamente errato: tutti i frr. sono desunti da Ateneo, che dà sempre la forma *Κρατείᾳ* (opp. *Κρατίᾳ*) (1), sicchè dovremo scrivere *Κράτεια ἢ Φαρμακοπώλης*, ricordando che *Κράτεια* è nome di donna (2). Poichè Ateneo cita questa commedia o con *Κρατείᾳ ἢ Φαρμακοπώλῃ* (III 107 *a* ∾ fr. 110, VIII 340 *a* ∾ fr. 112, XV 678 *c* ∾ fr. 114) o con *Φ. ἢ. Κ.* (VI 254 *a* ∾ fr. 111) o con *Κρ.* solamente (VIII 340 *c* ∾ fr. 113, XI 473 *d* ∾ fr. 115), il Meineke (3) ritenne che della commedia in questione facesse Alesside due redazioni. Anche qui la cosa è possibile, ma non sicura; tanto più che, per le citazioni dei fr. 113-115, possiamo ritenere essere il titolo originale *Κράτεια*, a cui *Φαρμακοπώλης* dovette venire aggiunto per analogia con il *Φαρμ.* di Mnesimaco (K II 441).

Notiamo come in Ath. VIII 340 *ac* sian citati i frr. 112 e 113, il primo col doppio titolo, il secondo

(1) cf. Kaibel nell'edizione, I xl., III vii annotazione a VI 254 *a*.

(2) Cf. B. 22 e specialmente 23, dove è riferito il nome di una *Κράτεια ἱέρεια* (*CIA* II 622); F-B. 176; Breitenbach 159. Cf. anche Menandro fr. 939. K III 243.

(3) Seguíto dal Bender, pag. 52.

col semplice *Κράτεια*: poichè questo luogo di Ateneo risale ad una fonte unica, vediamo qui ripetersi il caso segnalato per l' *Ἀγωνὶς ἢ Ἱππίσκος* al n. 31 p. 76, e cioè le citazioni di titoli doppi non erano costanti presso il medesimo autore, già in tempi anteriori ad Ateneo ed a Polluce (qui Pamfilo), ma dovevano venir ricordati a sbalzo e forse dipendentemente da qualche particolare che a noi sfugge del tutto. L'unica eccezione, a quest'ultima cosa che ho detto, potrebbe essere costituita dal *Τριόδους ἢ Ῥωποπώλης* di Epicrate (n. 30 p. 73[1]), se fossimo veramente sicuri del titolo, giacchè il fr. citato contiene appunto la parola *Τριόδους*.

35. *Λευκαδία ἢ Δραπέται* (K II 344, M 401); cf. la *Λευκαδία* di Menandro, n. 21 p. 16. Anche per questa commedia si ripete il caso osservato per i nn. 31 e 34; ne conosciamo tre frr., uno dei quali citato da Poll. X 144 (fr. 131) col solo primo titolo, mentre gli altri due ci vengono dati da Ateneo, il primo (XI 498 *e* ∼ fr. 130) con *Λευκαδίᾳ*, il secondo (III 95 *a* ∼ fr. 132) col doppio titolo. Ora, i due luoghi di Ateneo derivano ambedue da Pamfilo (1): quindi in lui e nella sua fonte i titoli doppî non erano di uso costante.

Questo poi che esaminiamo dev' essere nato per distinguer la commedia di Alesside da altre intitolate *Λευκαδία* (n. 21 p. 16). Per il nome *Δραπέται* cf. n. 5 p. 32 s. (*Ἀστράτευτοι ἢ Ἀνδρογύναι* di Eupoli).

36. *Παννυχὶς ἢ Ἔριθοι* (K II 360 ss., M 401); cf. l'*Ἰπνὸς ἢ Παννυχίς* di Ferecrate, n. 4 p. 29 ss. Sono pervenuti a noi sei frr. tutti per mezzo di Ateneo,

(1) Bapp, loc. cit.

quattro citati col doppio titolo (XII 516 *de* ~ 172 IV 170 *b* ~ 174, III 96 *a* ~ 175 [1], VI 284 *a* ~ 177) uno con *Παννυχίς* (IX 386 *a* ~ 173) uno con *Ἔριθοι* (XI 483 *e* ~ 176). Sul come il doppio titolo sia nato, ho già detto abbastanza a proposito della commedia di Ferecrate. I frr. 173-176 son riportati in luoghi derivati da Pamfilo (2), sicchè si può ripetere quel che abbiam detto nel n. precedente circa il modo di citare proprio di Pamfilo e delle sue fonti.

37. *Τοκιστὴς ἢ Καταψευδόμενος* (K II 381 s., M 402). Due frr. sono riferiti in Ath. X 431 *a*, XV 692 *f* (fr. 230. 232) col doppio titolo, uno in Ath. VI 258 *e* (231) ed uno da Suida s. v. *ἀνάριστος* (233) con la sola seconda parte. Non è inverosimile quindi che il titolo originale fosse appunto *Καταψευδόμενος* (3); ad ogni modo, poichè v'era un *Τοκιστής* di Nicostrato (K II 226) e si avevano drammi intitolati *Καταψευδόμενος* di Filemone (K II 488) Menandro (K III 77) e Sosipatro (K III 314), il doppio titolo fu dato alla nostra commedia o per distinguerla da altre omonime, o per analogia con altre in cui si trovassero personaggi o situazioni simili (4).

(1) L'aggiunta dell'*ἢ* tra i due nomi *Παννυχίδι Ἐρίθοις*, così uniti nel cod. A, è una correzione evidente del MUSURO.

(2) BAPP, loc. cit.

(3) BENDER 53.

(4) L'ipotesi che *Καταψ.* sia il titolo originale è aumentata di probabilità dalla *Fallacia* di Cecilio (Ribb. 49 s.). Ma fra le commedie di questo autore ve n'ha una cui il RIBBECK, seguendo lo SCALIGERO, intitola *Obolostates (Faenerator)*, Ribb. 64 ss. Che ambedue queste parole si riferiscano ad usurai, è sicuro; ma mi sembra più facile credere che *Obol.* e *Faen.* sieno due titoli di due commedie, l'una derivata da qualche dramma greco a noi ignoto

38. *Φαίδων ἢ Φαιδρίας* (K II 388, M 385); cf. n. 30 p. 74. Nessun' altra commedia ha per titolo l' uno o l'altro di questi due nomi, il che ci può già mettere in sospetto; ma i sospetti si accrescono se pensiamo che Alesside scrisse anche un *Φαῖδρος* di cui Ateneo riferisce i due frr. superstiti (K II 386 ss.). È molto difficile che questi tre nomi non risalgano ad un nome unico, essendo essi talmente simili fra loro da produrre agevolmente una confusione, specialmente da parte dei copisti. Forse anzi qualche copista, non intendendo bene il suo modello, introdusse in Ath. VIII 340 *b* — dove è citato il fr. del supposto *Φαίδων ἢ Φαιδρίας* — le due interpretazioni per lui possibili dei segni che copiava. Paleograficamente sono minime le differenze tra *ΦΑΙΔΡΩΙ, ΦΑΙΔΡΙΑΙ* e *ΦΑΙΔΩΝΙ*. Sicchè mi pare abbia ragione il Meineke nel ritenere che il fr. 247 vada aggiunto a quelli del *Φαῖδρος* (1).

39. *Φιλόκαλος ἢ Νύμφαι* (K II 389, M 403). Se non abbiamo qui un doppio titolo derivato da confusione tra due commedie diverse, o una citazione di versi che erano uguali in due commedie (cf. n. 30 p. 74 ss.), abbiamo uno dei rarissimi casi in cui le

fino ad oggi, l'altra forse da un *Τοκιστής*, e probabilmente proprio da questo di Alesside, certo più conosciuto di quello di Nicostrato o di qualche altro a noi ignoto. Si rammenti che varî titoli di Cecilio combinano con altri di Alesside *(Epistula, Exul, Syracusii, Titthe)*, anche se questi si trovano pure presso poeti diversi. Ed allora non potrebb'essere che la *Fallacia* derivi da qualche altro *Καταψευδόμενος* (o *Ψευδόμενος*, come quello di Alesside K II 392) ed il *Faenerator* dal *Τοκιστής* alessideo?

(1) Cf. Breitenbach 93 s., al cui dubbio finale non posso però associarmi.

due parti del titolo non erano apposte a nessun'altra commedia. L'unico fr. a noi pervenuto (251) è riferito da Ath. VIII 365 *b*.

SOFILO. **40.** *Τυνδάρεως ἢ Λήδα* (K II 446, M 425): cf. i *Λάκωνες ἢ Λήδα* di Eubulo, n. 22 p. 66 s. Di questa commedia non possiamo dir nulla, poichè ne conosciamo soltanto il titolo per il tramite di Suida s. v. *Σώφιλος*. Ma sappiamo che un *Τυνδάρεως* scrisse Alesside (K II 384), sicchè il secondo nome sarà stato aggiunto alla commedia di Sofilo per tener distinti i due drammi, e per richiamar meglio il personaggio di Leda che doveva certamente essere uno dei principali, se non il principale addirittura. Forse Sofilo volle parodiare qualche tragedia (1), se pure non aveva fatto qualche cosa di simile all' *Amphitruo* di Plauto.

Noto come si sieno già da noi studiati altri titoli doppî con attinenza alla mitologia, l' *Οἰνόμαος ἢ Πέλοψ* di Antifane ed Eubulo (n. 19 e 24) e la *Σεμέλη ἢ Διόνυσος* di Eubulo (n. 26).

TIMOTEO. **41.** *Μεταβαλλόμενος ἢ Μεταφερόμενος* (K II 450, M 428): anche di questa commedia possediamo il solo titolo riferito da Suida s. v. *Τιμόθεος*. Una commedia intitolata *Μεταφερόμενος* (Ath. III 118 *b*) o *Μεταφερόμενοι* fu scritta da Posidippo (K III 340 s); se il doppio titolo di Timoteo non nacque per analogia con quest' ultimo dramma, è possibile pensare ad una confusione di Suida, spe-

(1) Suida ha conservato il titolo *Τυνδάρεως* di una tragedia scritta da uno dei Nicomachi; più celebre fu di sicuro il *Τυνδ.* di Sofocle, se tale titolo ebbe davvero una delle sue tragedie (NK[2] 271). Una *Leda* scrisse il tiranno Dionisio (NK[2] 794).

cialmente dato il senso non troppo dissimile delle due parole.

Timocle. 42. *Ἰκάριοι ἢ Σάτυροι* (K II 458 ss., M 429) come scrivo col Meineke: il titolo di *Σάτυροι* fu aggiunto per analogia coi *Σάτυροι* di Ecfantide (K I 9) Cratino (K I 75) Frinico (K I 381) Ofelione (K II 294). Non credo che abbia ragione il Kock, quando, sulla fede di Ath. IX 407 *f* ∼ fr. 16, intitola *Ἰκάριοι Σάτυροι* questa commedia. Infatti i frr. 14 e 15 sono citati da Ateneo rispettivamente in VIII 339 *d* (1) (cf. fr. 17) e 342 *a* col solo *ἐν Ἰκαρίοις,* mentre il fr. 17 è riportato anche in III 119 *f* con *ἐν τοῖς Σατύροις.* Ciò conviene al modo di citare consueto per Ateneo, quando si tratta di una commedia con doppio titolo, mentre, per ciò che abbiam detto a p. 43 ss., non converrebbe affatto ad un dramma il cui titolo risultasse da un complesso di due parole. Per la diversità delle citazioni si confronti il n. 36 a p. 80 s. Sicchè in Ath. IX 407 *f* bisognerà leggere *Τιμοκλῆς.... ἐν δ' Ἰκαρίοις ἢ Σατύροις.*

È bensì vero che Timocle fu anche poeta tragico; infatti Ath. IX 407 *d* scrive *Τιμοκλῆς ὁ τῆς κωμῳδίας ποιητής — ἦν δὲ καὶ τραγῳδίας* (2), ed un Ti-

(1) Il cod. A legge in questo luogo *Νικοκλῆς ἐν Ἀκαριοις*; ma poichè il testo di Ateneo non può in alcun modo riferirsi al ditirambico Nicocle, e poichè esso è controllato da III 119 *f* — 120 *a* anche se qui il passo sia tutto una citazione dell' *Ἐπίδαυρος* di Alesside (K II 322, fr. 77); la correzione del Casaubon *Τιμοκλῆς ἐν Ἰκαρίοις* si deve accettare senz' altro. (*Ἐπίδαυρος* si legge in A, non *Ἐπιδαύριος* come vuole il Kock)

(2) Mi pare che le parole di Ateneo non lascino adito ad altra interpretazione possibile che a quella ora data, non ostante il con-

mocle tragedo è ricordato in *CIA* II 973.17, mentre in un'altra iscrizione (1) è nominato un Timocle *σατύρων ποιητής*; sicchè si potrebbe pensare ad un dramma satiresco intitolato *Ἰκάριοι* (2). Ma anche qui contrasta l'uso delle citazioni in Ateneo (3). Infatti l'*Ἶρις* di Acheo (Nk² 751) è citata da Ath. X 451 *c* ∾ fr. 19 con le parole *ἐν Ἴριδι σατυρικῇ*, mentre il fr. 20 (Philod. *π. εὐσ.* 36 Gomp.) è riferito con *ἐν Ἴριδι σατύροις*, e gli altri frr. col semplice (*ἐν*) *Ἴριδι*. Del *Μενέδημος* di Licofrone (Nk² 817 s.) Ateneo ci dà quattro frr., uno in X 420 *a* con *Λυκόφρων ὁ Χαλκιδεὺς γράψας σατύρους Μενέδημον*, tre altri di seguito (420 *bc*) senza, naturalmente, nome e titolo, e parte del 2° riporta in II 55 *cd* con le parole *Λυκόφρων δ' ὁ Καλκιδεὺς ἐν σατυρικῷ δράματι ὃ ἐπὶ καταμωκήσει ἔγραψεν εἰς Μενέδημον τὸν φιλόσοφον*. Sicchè essendo la citazione di Timocle fatta

trario avviso del MEINEKE I 430 s., pel quale bisognerebbe distinguere due poeti col nome Timocle, uno tragico e l'altro comico (Suida per errore parla anche di due comici). Se i Timocli tragedi sieno stati più d'uno, è un'altra cosa; ma ci rendono propensi a crederlo le due iscrizioni sopra riferite, giacchè nella seconda si parla espressamente d'un Tim. satirico.

(1) *Bull. corr. hell.* IX 133, cf. Nk² 963 nell' indice dei nomi.

(2) Noto che Suida, s. v. *Τιμοκλῆς*, ricorda solo gli *Ἰκάριοι* e non ha traccia dell'altro nome.

(3) Trascuro i frr. degli altri drammi satireschi non citati da Ateneo, importandomi solo di notare l'uso linguistico di questo autore, e cioè i *Κήρυκες* di Eschilo (Nk² 36), i *Κωφοί* di Sofocle (ib. 209), i *Θερισταί* di Euripide (ib. 476), gli *Αὐλῳδοί* di Iofonte (ib. 761), i *Παλαισταί* di Pratina (ib. 726), oltre i *Πέρσαι* di Anassione (LEBAS, *Voy. en Asie Min.* 91, Nk² p. 967 nell'indice delle tragedie). Nella maggior parte dei casi la citazione è fatta con l'aggiunta della parola *Σάτυροι*.

in modo completamente diverso, è necessario ammettere il doppio titolo, anzichè un titolo composto (1).

43. *Κένταυρος ἢ Δεξαμενός* (K II 460, M 419). Di questo titolo abbiamo solo la prima parte in Suida, s. v. *Τιμοκλῆς*; l'unico fr. rimastoci è citato da Ateneo nella forma doppia (VI 240 *d*~fr. 19). L'argomento del dramma doveva esser certamente mitologico, e, tra i personaggi principali dovevano trovarsi tanto il Centauro Euritione (Apollod. II 5.5.7) quanto Dessameno. Ora, poichè esistevano altre commedie intitolate *Κένταυρος* (cf. sopra n. 7 p. 38), il nostro titolo doppio dovette esser dato alla commedia di Timocle per distinguerla da quelle, e fors'anche per analogia con le tragedie *Δεξαμενός* di Iofonte e Cleofonte ricordate da Suida sotto i nomi di questi poeti; e ciò tanto più probabilmente, se Timocle avesse avuto in mente di parodiare in tutto od in parte una tragedia. Del resto possediamo anche due frr. di un *Κένταυρος* tragico di Cheremone (Nk² 784 s.) (2).

(1) Il Meineke III 600 suppone una doppia redazione di questa commedia; ma non vedo come ciò sia possibile. A meno che non si debba essa mettere in relazione con i *Δημοσάτυροι* dello stesso autore (K II 452 s.).

(2) Il Kock suppone un altro titolo doppio per Cratino il giovane, giacchè nel fr. 11 citato da Polluce VII 221 *βιβλιοθήκη* (*βυβ-*) un codice legge *παρὰ τῷ νεωτέρῳ Κρατίνῳ ἐν ἀπεμπολημένῃ* (l. *Ἀπημπ.*), ed egli crede esser questa la stessa commedia che lo *Ψευδυποβολιμαῖος*, fr. 10 K II 292. La congettura del Kock potrebbe esser legittimata dal fatto che si volle distinguer questo dramma dallo *Ψευδυποβ.* di Crobilo (K III 380 s.). Ma mi sembra una bella violenza cambiare *Ἀπημπ.* in *Ὑποβολιμαίῳ* e ritenere questo titolo eguale a *Ψευδυπ.*

*
* *

La commedia di mezzo ci ha dato dunque ventinove titoli doppî, l'esame dei quali ci ha confermati nelle conclusioni già formulate a p. 53, e cioè che i titoli stessi vengono solo sporadicamente citati con ambedue le loro parti, e sempre quando l'una o l'altra corrispondono a titoli di altre commedie. Le eccezioni a questa regola (nn. 30. 31. 33. 38. 39. 41) sono, in generale, più apparenti che reali: abbiamo infatti veduto come pei nn. 30 e 39 si possa pensare ad un errore o confusione delle nostre fonti; pei nn. 38. 41 si abbia con molta verosimiglianza un errore ed uno scambio nei titoli; finalmente, pei nn. 31. 33, il doppio titolo sia dato per analogia con altri simili, pur non esattamente eguali. Ma abbiamo fatto anche un' osservazione più importante, ossia che ancora verso la metà del I sec. d. C. Pamfilo, da cui deriva Ateneo, non usava citare costantemente i doppî titoli (1), i quali, per conseguenza, non dovevano esser costanti neppure nelle fonti di Pamfilo. Si prova così sempre meglio che i titoli doppî son tardi, fittizi e di uso dotto, non comune nè popolare, nè, tanto me-

(1) Come si vede, son qui in disaccordo col BENDER (o. c. 37): egli ammette che la diversità nel modo di far le citazioni sia dovuta non a Pamfilo, ma ad Ateneo stesso: ora, se anche vogliamo esser larghi e concedere a questo autore (cosa che non so quanto si possa fare) una certa libertà nell'utilizzare le sue fonti, difficilmente possiamo credere che egli modificasse i modelli anche rispetto alla forma, mentre era per lui tanto più semplice e comodo di prender ciò che trovava tutto intero, ed introdurlo così nei *Dipnosofisti*.

no, son derivati da genuine designazioni dei poeti attici.

Le altre conclusioni che possiamo trarre da questo studio saranno meglio formulate, e riusciranno più chiare, quando potremo vagliare ed abbracciare tutto il materiale, e cioè nel cap. VI. Sarà tuttavia opportuno di notar qui, magari a solo scopo di curiosità, come la commedia di mezzo dia il maggior numero di titoli doppî, e come due soli autori, Antifane ed Alessi, ne dieno nove per uno, ossia, in complesso, quasi due terzi del numero totale. Ciò prova che le loro opere dovettero essere più lette e studiate di quelle di altri poeti, giacchè non si capirebbe perchè venissero loro dati i titoli doppî, se ciò non fosse stato o per facilitare i confronti tra esse ed altre, o per tenerle distinte da quelle omonime, forse ritenute men degne di lettura e di studio.

Capitolo IV.

I titoli doppî della Commedia Attica Nuova.

Filemone 44. *Μετιὼν ἢ Ζωμίον* (K II 488 s.). Nessuno dei due titoli di questa commedia, citata da Ateneo col doppio titolo in IV 133 *a*~ fr. 41, e col semplice *Μετιών* in VIII 340 *e*~fr. 42, ha riscontro in titoli di altre commedie. *Ζωμίον* è verisimilmente un soprannome (come noi diremmo « zuppetta ») di parassita (1), e l'intreccio doveva basare sull'aiuto che un parassita dava ad un giovane innamorato (2). Cf. Legrand, *Daos* 95 s. e, p. es., la prima scena del IV atto delle *Bacchides* (573 ss.). Può essere che il soprannome *Ζωμίον* facesse fortuna, e che la commedia venisse ricordata con quello, usato quasi per antonomasia: del resto i casi di commedie al cui titolo si aggiungesse il

(1) Cf. Kock ad l., Breitenbach 80.—Ciò che sappiamo del Damocle di Anassandride (*Ὀδυσσεύς* fr. 34.5, K II 148) ricordato da Ath. VI 242 *e*, prova che *ζωμός* era soprannome di parassita. Uguale è il caso del personaggio che parla nell'*Ἰατρός* di Aristofonte (Ath. VI 238 *b*, fr. 4.3, K II 277). Per *ζωμοτάριχος* cf. Ath. III 125 *b* ~ Alex. 42, K II 312.

(2) Secondo l' interpretazione di *μετιών* data dal Meineke, *Philem. et Men. rell.* 369 s.

nome della persona principale del dramma, sono tutt'altro che rari: si ricordino i *Λάκωνες ἢ Λήδα* di Eubulo (n. 22 p. 66 s.), lo *Στρατιώτης ἢ Τύχων* di Antifane (n. 21 p. 66) etc.

45. *Πτωχὴ ἢ Ῥοδία* (K II 495 s.). Il Bender (o. c. 54), notando che un fr. è citato da Ath. XIV 645 *a* (fr. 67) ed uno da Stobeo, *flor.* 108.8 (fr. 69) col doppio titolo; uno invece da Ath. XIV 664 *d* (fr. 68) col solo *ἐν Πτωχῇ*, ed uno da Poll. X 145 (fr. 70) con *ἐν Ῥοδίᾳ* (1), ritiene trattarsi di due commedie diverse; ma la sua ipotesi è certo ardita, tanto più che i due luoghi di Ateneo derivano da Panfilo (2), il quale aveva appunto l'abitudine di citare or con due nomi ed or con uno solo, come abbiamo visto (cf. p. 87). Non abbiamo riscontri da fare con altre commedie. giacchè, nel caso presente, sfuggono al nostro esame i *Πτωχοί* di Chionide (K I 5 s.). Possiamo però richiamarci alla commedia precedente: *Ῥοδία* è nome attico di donna (3), sicchè è da supporre che esso venisse aggiunto alla commedia di Filemone perchè il personaggio principale che vi agiva era divenuto quasi proverbiale. Che se *Ῥοδία* fosse un etnico, «la donna di Rodi», potrebbe essere stato aggiunto al precedente *Πτωχή* in ricordo degli etnici da cui si intitolano altre commedie, come la *Σαμία* di Menandro. Il fatto che il dramma di Filemone vien citato or con l'uno, or con l'altro,

(1) Polluce ha *Ῥοδίαις*: sarà uno scambio tra singolare e plurale.

(2) Cf. Bapp, l. c.

(3) Così si chiamava anche la moglie di Licone messa in burla da Eupoli nei *Φίλοι*, Sch. Plat. Bekk. 332 ∾ fr. 53, K I 271 e fr. 273 ∾ K I 332; cf. B 58, F-B 345.

or con ambedue i titoli, non vuol dire se non che il titolo era originariamente un solo.

Difilo. 46. *Αἰρησιτείχης*, *Εὐνοῦχος ἢ Στρατιώτης* (K II 542 s., M. 451 s.). Pel nome *Αἰρησιτείχης* cf. Breitenbach, o. c. 80 s. Siccome *Αἰρησιτείχης* e *Στρατιώτης* appariscono staccati nel catalogo Pireense (Köhler *IA* 992), e date le parole di Ateneo XI 496 *ef*—497 *a*, si è già da tempo stabilito trattarsi di due recensioni della stessa commedia (1). Credo anch'io che ciò sia giusto, ma discordo nelle altre induzioni che sono state fatte. Esaminiamo infatti le parole di Ateneo. Egli scrive a p. 496 *e* s. v. *Ῥοδιάς· Δίφιλος Αἰρησιτείχει — τὸ δὲ δρᾶμα τοῦτο Καλλίμαχος ἐπιγράφει Εὐνοῦχον* (2) — *λέγει δὲ οὕτως· πιεῖν κτέ.*=fr. 5; e più giù, s. v. *ῥυτόν· Δίφιλος δ' ἐν Εὐνούχῳ ἢ Στρατιώτῃ — ἐστὶ δὲ τὸ δρᾶμα διασκευὴ τοῦ Αἰρησιτείχους — ἔσθ' κτέ.* = fr. 5 con, in più, le prime parole del primo verso. Non vi può dunque esser dubbio che *Εὐνοῦχος*, *Στρατιώτης*, *Αἰρησιτείχης* sieno un solo dramma, rielaborato in due redazioni diverse; ma *Αἰρησιτείχης*, nell'intenzione di Ateneo e della sua fonte (Pamfilo), deve indicare il primo dramma, se almeno vogliamo intendere nel loro giusto valore le parole *ἐν Εὐνούχῳ... διασκευὴ τοῦ Αἰρησιτείχους*: dunque *Εὐνοῦχος ἢ Στρατιώτης* indica il secondo dramma. Ma il primo, nei cataloghi alessandrini e da Callimaco era conosciuto — sempre secondo Ateneo—col titolo di *Εὐνοῦχος*; di più, tanto nel primo quanto nel secondo dramma, dovevano essere dei versi o gruppi di versi eguali,

(1) Bender, 39 s., 54.

(2) Su queste parole dobbiamo tornare nel cap. VI p. 118.

e perciò delle situazioni simili se non identiche, come è dimostrato dal fatto che, in quel che conserva Ateneo, si trovano versi eguali per l' *Αἰρησιτείχης* e per l'*Εὐνοῦχος ἢ Στρατιώτης*: così anche i personaggi dovevano essere su per giù i medesimi, e specialmente il *Miles* e l'eunuco. Ora, si noti bene che il fr. 6 è citato da Ath. XV 700 *c* col nome *Στρατιώτης*, ed i frr. 7, 8, 9 son dati rispettivamente da Bekk. *An.* 95. 17, 100. 31, 101. 29 col titolo *Εὐνοῦχος*: sicchè questo era pure un titolo corrente della commedia. Ma poichè noi sappiamo che esso rimonta al III secolo a. C., ossia a Callimaco, e quindi ad un tempo relativamente vicino all'età dell'autore, sarà ovvio credere che il titolo originale fosse, per le due redazioni, *Εὐνοῦχος α'* e *β'*, e che il personaggio più in vista fosse il soldato, fornito del nome, sonoro per quanto burlesco, di *Αἰρησιτείχης*, La conclusione può essere soltanto questa: divenuto questo soldato quasi proverbiale, il suo nome si aggiunse al titolo genuino, quando si volle distinguer la prima dalla seconda edizione; la quale, a sua volta, lasciando intatta la prima parte del titolo, risultò composta con la parola *Στρατιώτης*. Più tardi il nome proprio del soldato prevalse, anche per analogia con denominazioni simili (1), mentre il doppio titolo dell'*Εὐν. β'* fu mantenuto per distinguere il dramma di Difilo da altri pur nominati *Εὐνοῦχος* come quello di Menandro (K III 53), o *Στρατιώτης*, cf. n. 18 e 21, p. 59 ss. (2).

(1) Cf. p. es. il *Θρασυλέων* di Menandro (K III 69).

(2) Anche il Cessi, *la crit. lett. di Callim. (St. it. di fil. class.* XV 1907) 87, ritiene che il titolo originale fosse appunto *Εὐνοῦχος*.

Abbiamo perciò un caso molto simile a quello studiato a proposito dei *Δράματα* Aristofanei (n. 7 p. 37 s.), i quali vengon citati con l'uno o con l'altro ed anche con due nomi; e poichè essi pure debbono la loro duplice e triplice denominazione ad una doppia redazione, ne risulta che, tra l'opera di Difilo e quella di Aristofane, sotto questo rispetto, l'unica differenza consiste nel non avere i *Δράματα*—come l'ha l'*Εὐνοῦχος*—corrispondenza col titolo di altre commedie.

47. *Ἐλαιῶν ἢ Φρουροῦντες* (K II 548 s., M. 455). Non perderò parole su questo titolo doppio, dovuto ad una semplice congettura del Kock. L'unico fr. 30 è riferito da Ath. VI 223 *a*, dove il cod. A legge *Δίφιλος δ' ἐν Ἐλαιωνηφρουροῦσι*, cioè: nelle « Guardie dell'oliveto ». Titoli formati di parole composte non mancano nella commedia attica; cf. ad es. il *Δουλοδιδάσκαλος* di Ferecrate, il *Δραπεταγωγός* di Antifane, l'*Ἐκπωματοποιός* di Alesside oltre i titoli che finiscono *-φόρος, -πώλης* e *-πωλις* (ad es. *Ἀρρηφόρος* di Menandro, *Φαρμακοπώλης* di Alesside e Mnesimaco, *Ἀρτοπώλιδες* di Ermippo etc.).

Con ragione adunque il Kaibel accolse la lezione *Ἐλαιωνηφρουροῦντες* nella sua edizione di Ateneo (1).

MENANDRO. 48. *Ἀνατιθεμένη ἢ Μεσσηνία* (K III 12 ss.). Credo che si tratti non di una, ma di due commedie. Infatti, le citazioni sono sempre fatte o con l'uno o con l'altro titolo, mentre quello

(1) Per la composizione di questa parola, cf. *δικηφόρος, κορυνηφόρος* e sim., nonchè HEADLAM, *Aesch. Ag.*, Cambridge 1910, 179 s. per lo scambio tra *ο* ed *η*. *Ξοανηφόροι* è titolo di una tragedia sofoclea.

doppio si trova solo in Suid. s. v. *'Αράβιον ἄγγελος*. Ma è probabile che questo autore abbia fatto, se non una confusione, un richiamo a due drammi, giacchè il luogo dei *Prov. Coisl.* 40 p. 124, citato dal Kock al fr. 32, riporta due frr. menandrei: *'Αράβιον ἐξεύρηκα σύμβουλον* ed *'Αράβιον ἐγὼ κεκίνηκ' ἄγγελον*. Ora, poichè quest'ultimo è dato anche da Apostolio III 71 come appartenente alla *Μεσσηνία*, se ne deduce che il primo deve appartenere alla *'Ανατιθεμένη*. Il titolo *Μεσσηνία* fa riscontro alla *Λευκαδία* ed alla *Σαμία* dello stesso autore, e forse alla *'Ροδία* di Filemone, n. 45 p. 90, se qui abbiamo un etnico e non un nome proprio muliebre (1), e si trova usato anche per una commedia di Critone (K III 354). Questo potrebbe farci pensare ad un doppio titolo nato per mettere tra loro in rapporto i due drammi di Menandro e di Critone, se l'argomento addotto non ci facesse piuttosto propendere per la prima ipotesi. Sicchè credo che in Suida si debba leggere *'Ανατιθεμένη καὶ Μεσσενίᾳ*; nè la cosa può sembrar grave, chi pensi quanta somiglianza ci sia paleograficamente tra un *ἤ* ed un *καί* abbreviato.

49. *'Ανδρόγυνος ἢ Κρής* (K III 18 ss.). Mi pare che abbia ragione il Bender, o. c. 54, quando toglie di mezzo anche questo titolo doppio e lo distribuisce tra due commedie. Tutti i frr. son citati o con l'una o con l'altra parte, e riunite esse sono pel solo fr. 56. Ma a chi esamini con qualche cura questo fr., apparirà molto chiaro come esso non

(1) Quanto alle diverse commedie intitolate *Λευκαδία* cf. n. 21 p. 16, e n. 35 p. 80.

debba nè possa far testo per ammettere il doppio titolo. Lo troviamo in Ath. VI 243 *b*, dove è detto che Menandro fa menzione del celebre parassita Cherefonte; ora, a p. 243 *a*, dopo aver notato che lo stesso Cherefonte era ricordato *κἀν τοῖς πρὸ τούτων* (1), Ateneo soggiunge: *ἀτὰρ δὲ καὶ Μένανδρος αὐτοῦ μέμνηται ἐν Κεκρυφάλῳ* (fr. 277, K III 79). *κἀν τῇ Ὀργῇ δέ φησι....* (fr. 364, K III 106), *ἐν δὲ Μέθῃ....* (fr. 320, K III 92), *μνημονεύει αὐτοῦ καὶ ἐν Ἀνδρογύνῳ ἢ Κρητί*. Ma i luoghi della *Μέθη* e dell'*Ὀργή* sono riferiti per esteso, mentre gli altri sono omessi. Anche pel fatto che Cherefonte era preso di mira dai comici in modo speciale (2), Menandro poteva ricordarlo in molte commedie, nè il suo nome o le sue gesta eran cose tanto peculiari da contrassegnare una commedia piuttosto che un'altra; è anzi possibile che nel *Κεκρύφαλος*, nell'*Ἀνδρόγυνος* e nel *Κρής* si ripetesse alcuna delle spiritosità che troviamo nei due frr. della *Μέθη* e dell'*Ὀργή*. Era pur giusto che, se Ateneo non aveva nulla di nuovo da citare, unisse i due nomi per solo desiderio di essere più o meno completo, pur non riportando frammenti. Il fatto di vedere due titoli così, l'uno accanto all'altro, ove si tenga conto della frequenza con cui Ateneo riporta i titoli doppî, poteva far credere ai copisti che proprio in questo luogo si avesse qualche cosa di simile, e dove si leggeva *ἐν Ἀνδρ. καὶ ⟨ἐν⟩ Κρητί*, cambiarono

(1) Cioè in IV 134*e*, 135*e*, vv. 9. 98 dell'*Ἀττικὸν δεῖπνον* di Matrone: 164 *f*, 165 *e* ∾ Alex fr. 210. 257, K II 374. 391.

(2) Ath. VI 243 *b* — 244 *a*, dove son riferiti molti frr. di comici tutti diretti a pungere Cherefonte.

la copulativa in disgiuntiva, facendo di necessità cadere la preposizione (1).

50. Ἀρρηφόρος ἢ Αὐλητρίς (K III 21 ss.); cf. sopra n. 4 p. 9. Anche questo titolo il Bender, o. c. 54, ritiene che si possa riferire a due commedie, pur concedendo che possa anche accennare ad una doppia redazione. Propendo per la prima ipotesi, ma per ragioni diverse da quelle recate dal Bender medesimo. Egli infatti, mentre da un lato si basa sul fatto che il solo Ateneo ricorda il titolo doppio, dall'altro osserva che le rimanenti citazioni son fatte sempre o con l'uno o con l'altro nome. Ma gli si può muovere un'obiezione molto semplice, che, cioè, in tali condizioni son tutte le commedie a titolo doppio, di cui sia rimasto più di un frammento solo. Nel caso nostro poi non dobbiamo dimenticare che il titolo doppio è dato, sì, dal solo Ateneo, ma in due luoghi, X 442*d*∾fr. 67 e XIII 559 *de*∾fr. 65. Perciò è necessario battere un'altra via.

Possiamo subito osservare che Ateneo stesso, X 446 *d*, riporta due versi assai corrotti con la ci-

(1) Un esempio simile dell'unione di più commedie per ricordare una cosa sola si veda in Ath. XIII 586*a*, dove si parla della tracia Sinope, la creduta introduttrice della prostituzione in Atene. — L'imitazione ceciliana è intitolata *Androgynos* (Ribb. 42). Siccome nessun'altra commedia, tra quelle a noi note, si intitola Ἀνδρόγυνος, mi par probabile una dipendenza di Cecilio da Menandro, tanto più che varî altri titoli si corrispondono tra quelli dei due autori (*Chalcia* ∾ Χαλκεῖα, *Dardanus, Ephesio, Hymnis, Hypobolimaeus, Imbrii, Karine, Nauclerus, Plocium, Polumeni, Synaristosae, Synephebi, Titthe*). Per il Κρής non trovo altra analogia — e questa è molto debole — che il *Cretensis* di Laberio, Ribb. 346.

tazione *Μένανδρος Αὐλητρίσι* (fr. 69). Questo può essere un errore, un semplice scambio tra singolare e plurale, come quelli di cui abbiamo studiato molti esempî proprio rispetto a Menandro stesso (cap. I). E tale obiezione avrebbe valore, se per avventura non fossero conservati due altri frr. col titolo plurale, fr. 66. ∾ Suid. s. v. *Δωδωναῖον χαλκεῖον*, e fr. 70 ∾ Iustin. *de mon.* 40*b*; dunque il plurale non è dubbio. È vero che tutto il fr. 66 è riportato da Steph. Byz. s. v. *Δωδώνη* col titolo *ἐν Ἀρρηφόρῳ* e che *τὸ Δωδωναῖον χαλκεῖον* è dato da Zenob. VI 5 con *παρὰ Μενάνδρῳ ἐν τῇ Ἀρρηφόρῳ*; ma abbiamo già veduto come locuzioni proverbiali, nomi di persone molto in vista, per una ragione o per un'altra, si trovavano in varie commedie; al che è da aggiungere, che, mentre Steph. Byz. riferisce sei versi, ed a Zenobio importava il solo ricordo del proverbio; Suida invece, che pure è una delle nostre fonti più cospicue pei frr. dei comici, ha solo le due parole *Δωδ. χαλκ.* Donde si può arguire che il fr. citato da Steph. Byz. stesse tutto nella *Ἀρρηφόρος*, e che il proverbio *Δωδ. χαλκ.* venisse appena accennato da Suida. Considerando poi che il titolo *Αὐλητρίδες* si trova in tre fonti diverse (1), mentre nessuna ci rammenta un titolo doppio di cui la seconda parte sia costituita da

(1) Probabilmente anzi, quattro, essendo il fr. 68 citato da Stob. *flor.* 60.5 con *Μενάνδρου Αὐλητρίδος*. Dato l'uso prevalente di Stobeo di mettere in nominativo il titolo dell'opera quando il nome dell'autore è in genitivo (cf. p. 7[1]), è molto semplice la correzione *Αὐλητρίδες*. Così in tutte le citazioni, nelle quali è riportato questo titolo, e fatta eccezione pel solo Ateneo, si ha il plurale.

questa parola (al plurale); converrà ritenere che *Αὐλητρίδες* sia una commedia a sè. Mi pare che il complesso degli argomenti recati sia sufficiente per permetterci di giungere ad una conclusione siffatta.

Ma allora, come spiegare il titolo doppio *Ἀρρηφόρος ἢ Αὐλητρίς*, per ben due volte riferito da Ateneo? La risposta può essere duplice: o quei versi si trovavano in due commedie, o Ateneo e la sua fonte erano incerti circa la commedia in cui essi avevano luogo: per dimostrare la possibilità di ambedue queste ipotesi, non ho che da rimandare a p. 74 ss. Esaminiamo il testo di Ateneo, per vedere se esso ci permetta di giungere ad una conclusione più precisa, giacchè si potrebbe anche ammettere, se non entrassimo più addentro nella questione, una terza ipotesi, ossia che accanto ad una commedia intitolata *Ἀρρηφόρος ἢ Αὐλητρίς* ve ne fosse un'altra *Αὐλητρίδες*.

Nel libro X 442*a* Ateneo dice che popolazioni intere hanno avuto nominanza pel vizio dell'ubriachezza; a p. 442*c* comincia a parlare dei *Βυζάντιοι*, e, dopo aver ricordato varî aneddoti della loro viltà a cagione della passione pel vino — aneddoti tolti dagli storici Filarco e Damone — aggiunge: *Μένανδρος δ' ἐν Ἀρρηφόρῳ ἢ Αὐλητρίδι* ∾ fr. 67, e passa quindi agli Argivi. È evidente come qui sia preso di mira solo quel vizio, così celebre nei Bizantini, che Menandro poteva averne parlato in più di un suo lavoro; nè ad Ateneo importava precisamente di citar le parole di due commedie, come fa invece quando cita delle *λέξεις*. Quindi, a stretto rigore, il fr. 67 non solo può riferirsi a due com-

medie diverse, ma può anche riportare dei versi di una di esse, ricordando soltanto che qualcosa di simile trovava luogo nell' altra, proprio come abbiam ritenuto di sopra a proposito di Cherefonte e dell'*Ἀνδρόγυνος ἢ Κρής* (n. 49 p. 94 s.). — Nel libro XIII poi si tratta di argomenti erotici (555 *b*), ed Ateneo comincia subito a parlare delle *γαμεταί*, finchè a p. 558 *e* il grammatico Leonida, partecipante al convivio, riferisce una serie di luoghi poetici, seguiti da una quantità di ricordi storici (560 *b-f*) per dimostrar tutto il male che proviene dalle donne: sicchè il fr. 65 di Menandro (559 *d*) nè per lui nè per Ateneo ha valore in sè stesso, ma ha solo un valore pel concetto generale che racchiude. Anch'esso quindi, o con le stesse parole (come abbiamo visto pel *Φαίδων ἢ Φαιδρίας* rispetto all' *Εἰς τὸ φρέαρ* di Alesside, n. 30 p. 74) o con parole diverse, ma di analogo significato, poteva trovarsi in due commedie: la prima supposizione è più probabile, seguendo a questo il fr. 154 della *Ἐμπιμπραμένη*, dove un pensiero non troppo dissimile è espresso in tutt'altra forma.

Dopo ciò è possibile ritenere che i due frr. si trovassero effettivamente in due drammi diversi e che nell'originale di Ateneo si leggesse in ambedue i luoghi *ἢ* (opp. *καὶ*) *Αὐλητρίσι*: il plurale dovette venir cambiato nel singolare, sia perchè il nome precedente era anch' esso in singolare, sia per analogia con l'*Αὐλητρὶς ἢ Δίδυμαι* di Antifane o con l'*Αὐλητρίς* di Diodoro (cfr. sopra n. 16 p. 57 s.).

In ultimo non voglio omettere di notare che, dopo il titolo *Ἀρρηφόρῳ* nei due luoghi di Ateneo potrebbe esser caduto il relativo fr., sicchè trovan-

dosi a contatto i due titoli, il secondo con assai facilità potè assumer la forma singolare, anche perchè, come abbiamo veduto, scambî tra singolare e plurale non sono mai stati rari. Nè ho bisogno di citare esempî in proposito, giacchè chiunque abbia pratica del testo di Ateneo sa come, dato il modo guasto e lacunoso in cui ci è pervenuto, se ne riscontrino frequentemente. In tal caso bisognerebbe o, al solito, cambiare *ἤ* in *καί*, o sopprimerlo.

51. *Ὑποβολιμαῖος ἢ Ἄγροικος* (K III 137 ss.). Anche questo titolo potrebbe esser diviso in due parti per designare due commedie, giacchè esso ci vien dato soltanto da Fozio e Suida, in una delle parti comuni ad ambedue, il che vuol dire da un' unica fonte, s. v. *πέμπειν*, dove è spiegato *πέμπειν* come *τὸ πομπεύειν* ed è riportato il fr. 494 con le parole *Μένανδρος Ὑποβολιμαίῳ ἢ Ἀγροίκῳ*. Ma la parola *πέμπειν* in quel significato si trovava certamente in molti autori, ed in molte opere, se è di uso panellenico e usata fin da Omero *λ* 626.

Però, non solo non riesco a trovare argomenti persuasivi per rincalzare questa opinione, ma ne trovo invece uno contrario, nel fatto che Cecilio scrisse una commedia, di cui possediamo 6 frr. (Ribb. 58 s.), intitolata *Hypobolimaeus Rastraria*, titolo che, di fronte a quella detta semplicemente *Hypobolimaeus* (Ribb. 54 ss.), ha tutto l'aspetto di un rifacimento a cui sia aggiunto un nome analogo, se non completamente simile, all'*Ἄγροικος* menandreo. Con ciò non dico che Cecilio conoscesse l'opera menandrea da cui tolse la sua (1), col doppio titolo; ma ritengo

(1) Su ciò mi pare non possa sorger dubbio, cf. Ribbeck, loc. cit.

invece che in essa avesse parte un personaggio vivente in campagna, e precisamente Eschino (cf. n. 18 p. 61 s.), e che, per determinar meglio il suo argomento, e nello stesso tempo, per distinguer la seconda dalla prima redazione, il poeta aggiungesse il determinativo *Rastraria* all'*Hypobolimaeus* usato già prima.

Questo è tanto più probabile, in quanto, come notò già il Ribbeck, tutti i frr. dell'*Hyp. Rastr.* convengono all'*Hypob.* Allora non resta se non credere, come del resto portano tutte le citazioni menandree, che Menandro intitolasse la sua commedia *Ὑποβολιμαῖος*, e che le parole *ἢ Ἄγροικος* venissero aggiunte per distinguer questo dai drammi omonimi di Alesside (K II 386) Filemone (K II 502) Eudosso (K II 332), oppure per notare l'affinità di argomento con altre intitolate *Ἄγροικος*, come quelle di Antifane (K II 12) Anassila (K II 264) Filemone (K II 478).

Per questa commedia possiamo anzi andar più avanti. Come si vede dai nomi di autori testè riportati, Filemone aveva scritto un *Ὑποβολιμαῖος* ed un *Ἄγροικος*: ora, è curioso che dei pochissimi frr. conservati di queste commedie (tre in tutto), due si riferiscano a cose agricole: cioè il fr. 1 dell'*Ἄγρ.* ed il fr. 82 dell'*Ὑποβ.*: questo poi è sicurissimo pel fr. 82 *ἀεὶ γεωργὸς εἰς νέωτα πλούσιος*, se anche potessimo dubitare pel fr. 1, donde ricaviamo che Filemone chiamava *στρουθία* le mele cotogne. Ma a togliere i dubbii dobbiam considerare che Ath. III 81 *d* cita questo frammento in un complesso di luoghi, dei quali molti han relazione con cose agricole, sicchè non è difficile che la sua fonte

(Pamfilo) (1), o la fonte di Pamfilo, facessero la citazione appunto per il nesso esistente tra il luogo filemoneo e cose agricole. Bisognerà dunque credere che Menandro, se non ha imitato, si sia per lo meno inspirato a Filemone, e che il doppio nome sia stato imposto alla sua commedia per la somiglianza corrente tra qualche situazione o scena di essa e quelle di una (o di ambedue, potendo essere intervenuta una specie di *contaminatio*) di Filemone. Oppure,—e la cosa è altrettanto probabile, data l'incertezza e, più, l'ignoranza nostra circa la cronologia dei poeti comici—Menandro poteva aver scritto l' *Ὑποβολιμαῖος* imitando Filemone, e questi, a sua volta, scrisse un *Ἄγροικος* servendosi dell'opera menandrea: per la somiglianza tra le due opere, a quest'ultima si aggiunge il secondo titolo. O, finalmente, da un argomento simile all' *Ὑποβολιμαῖος* menandreo, Filemone trasse argomento per due commedie, l'*Ὑποβ.* e l' *Ἀγρ.*, sicchè, per analogia con quest'ultima, il dramma di Menandro ricevette il doppio titolo.

Fuor di queste tre possibilità non ne vedo altre: ad ogni modo, sia qual si vuole la vera, riman sempre il fatto che il doppio titolo deve essere stato dato alla commedia di Menandro per affinità con una o con due commedie di Filemone (2).

(1) Bapp, l. c.

(2) Nè si può escludere che Menandro imitasse anche sè stesso. Infatti, da ciò che apparisce dai frr. di Cecilio e di Menandro, oltre che da Cic. *pro Rosc. Am.* 46, nella commedia agivano due fratelli, ciascuno dei quali (cf. il luogo di Coricio, p. 61[1]) aveva dei suoi amori particolari; ma ambedue erano educati in modo molto diverso. Ognun vede come il fondamento della commedia

APOLLODORO GELOO. 52. *Φιλάδελφοι ἢ Ἀποκαρτερῶν* (K III 279 s., M. 459 s.). Troppo poco sappiamo di questa commedia, per giudicar se il titolo sia veramente doppio, o non si riferisca piuttosto a due lavori diversi. Ad ogni modo, se la citazione di Ath. XI 472 *c* ∾ fr. 3 è esatta, il doppio titolo sarà stato imposto alla commedia per distinguerla da altre, o per ravvicinarla ad altre ancora, come abbiamo visto per tutti i casi simili. È difficile dire qual fosse il titolo originario; se dobbiamo dar molto peso a Stob. *flor.* 16.11 ∾ fr. 4, bisogna pensare ad un *Ἀποκαρτερῶν*. *Φιλάδελφοι* erano intilolate commedie di Amfide (K II 246) Menandro (K III 144) Filippide (K III 306) Sosicrate (K III 391) e forse anche di Difilo (K II 568), per cui tuttavia abbiamo anche il sing. *Φιλάδελφος* (Bekk. *An.* 80.29∾fr. 81): scrissero un *Ἀποκαρτερῶν* (Antifane K II 25) e Filemone (K II 481) (1).

non sia dissimile dagli *Ἀδελφοί* di Menandro e dagli *Adelphoe* di Terenzio. Sarà un caso che uno degli « adulescentes » di quest'ultimo dramma si chiami 'Aeschinus', come quello dell'*Hypob.* di Cecilio? Forse l'Eschino degli *Ἀδελφοί*, simile al *Μοσχίων* dell'*Ὑποβ.*, servì di modello a Cecilio, il quale, nella seconda edizione dell' *Hypob.* sostituì al personaggio di Moschione quello appunto di Eschino. Così il fr. citato come *Hypob. Aeschinus* di Cecilio deve appartenere all'*Hypob. Rastraria*, la quale perciò si manifesta anche meglio una seconda redazione dell'*Hypobolimaeus.*

(1) Il fr. 3 di Apollodoro Caristio (K III 281) è citato da Fozio e Suida s. v. *σπουδάζω*, in luogo nel quale i due autori sono eguali, e che perciò vale per uno. Ora, quella parola, secondo la loro testimonianza, è usata da *Ἀπολλόδωρος ὁ Γελῷος Ἀποκαρτεροῦσιν.* Non so se sia lecito cambiare il *Γελῷος* in *Καρύστιος*, sol perchè del primo si conosce un *Ἀποκαρτερῶν* al sing. Probabilmente ci troviamo di fronte ad uno dei soliti scambî tra sing. e plur.,

APOLLODORO CARISTIO. 53. *Προικιζομένη ἢ Ἱματιόπωλις* (K III 287 s., M 466) è un titolo doppio immaginario. Della commedia abbiamo un solo fr., riferito da Ath. III 76 *a*∼fr. 25, dove manca l' ἤ, aggiunto per congettura dallo Schweighäuser, seguito dal Meineke. Perciò è necessario, almeno fino a prova contraria, seguire il Kaibel, il quale nella sua edizione omise l'ἤ, e ritenne il titolo come formato di due parole, sul tipo di *Ὄνος ἀσκοφόρος* e sim., cf. sopra p. 43.

TEOGNETO. 54. *Φάσμα ἢ Φιλάργυρος* (K III 364 s., M 487). È un solo fr., riportato da Ateneo in due luoghi, III 104 *b*. XV 671 *b*, nel primo col doppio titolo (così pure in Suid. s. v. *Θεόγνητος*), nel secondo col solo *Φάσμα*. È perciò probabile che questo fosse il titolo originale di Teogneto, e che *ἢ Φιλάργυρος* fosse aggiunto sia per notare la somiglianza tra questo ed altri drammi così intitolati, come quelli di Cratete (? K I 141) Filippide (K III 307) Diossippo (K III 359); sia per distinguerlo da altri con titolo *Φάσμα*, come quelli di Filemone (K II 502) e Menandro (K III 143).

MENECRATE. 55. L'ultimo posto spetta al titolo *Μανέκτωρ ἢ Ἑρμιονεύς* (K III 383, M 493 s.) di questo poeta di età incerta e di cui nulla sappiamo eccetto quel che dice Suida. Ma se il testo di Suida è in ordine, e se si deve leggere proprio *Μενεκράτης κωμικός· δράματα αὐτοῦ Μανέκτωρ ἢ Ἑρμιονεύς*, ognun

e quindi dovremo correggere Fozio e Suida leggendo *Ἀποκαρτεροῦντι*; avremo così un nuovo argomento per ritenere che il titolo, se non originale, certo più comune di Ap. Gel. era appunto *Ἀποκαρτερῶν*.

vede che, per dare un senso possibile alla parola *δράματα* occorre cambiare l'*ἢ* in *καὶ* (cf. n. 48 p. 94), accettando l'ipotesi del Meineke.

La commedia nuova, adunque, presentandoci undici titoli doppî (escluso quello di Menecrate) ci ha confermati nelle conclusioni a cui avevamo dovuto giungere per la commedia antica e per quella di mezzo, mostrandoci ancora come di titoli doppî sicuri si possa parlare soltanto quando o il primo od il secondo elemento combinano con titoli di altre commedie. Ma ci ha pur mostrato come alcuni titoli doppî in realtà debbano essere separati e riferiti a due drammi diversi. È lecito credere che, se avessimo maggior materiale a nostra disposizione, parecchi altri titoli doppî dovrebbero seguir la stessa sorte.

Capitolo V.

I titoli doppî della Commedia Dorica e dei Fliaci.

Anche la Commedia Dorica ed i Fliaci presentano qualche titolo doppio, che è bene esaminar brevemente, poichè serve a rafforzare tutte le constatazioni già da noi fatte per la Commedia Attica.

Epicarmo. 56. *Ἐλπὶς ἢ Πλοῦτος* (Kai. 96 s.). Ne abbiamo sette frr., tre dei quali citati col solo *ἐν Ἐλπίδι* (36∼Sch. T Hom. *P* 577; 37∼Ath. IV 139*b* [da Polemone]; 39∼Poll. X 160); gli altri (i frr. 34-35 riportati insieme in una sola volta da Ath. VI 235 *e*) sempre col doppio titolo. Ciò mostra che il titolo originale dovette essere *Ἐλπίς*, e che *Πλοῦτος* fu aggiunto per analogia con altre commedie, come quelle di Aristofane, di Archippo (K I 686 s.) e di Nicostrato (K II 226).

57. *Ἥβας γάμος* e *Μοῦσαι* (Kai. 98 ss.). L'affermazione di Ath. III 110*b*: *Ἐπίχαρμος δ' ἐν Ἥβης* (l.-*βας*) *γάμῳ κἀν Μούσαις — τοῦτο δὲ τὸ δρᾶμα διασκευή ἐστι τοῦ προκειμένου*, mostra che si tratta di due redazioni della stessa commedia; e varie testimonianze provano che le due redazioni erano ancora vitali molto tempo dopo Epicarmo e si leggevano separatamente. E cioè: le parole di Eliano *nat. an.* 13.4

Ἐπίχαρμος ἐν Ἥβας γάμῳ καὶ Γᾷ καὶ Θαλάσσᾳ καὶ προσέτι Μούσαις, dove le tre commedie son tenute ben distinte; inoltre i seguenti luoghi di Ateneo:

α) III 85 *c* *παρ' Ἐπιχάρμῳ ἐν Ἥβας γάμῳ εὑρίσκω* (fr. 42)... e *ἐν δὲ Μούσαις γράφεται* (fr. 43) citando il v. 8 del fr. prec. assai modificato;

β) VII 282*a*. 304*e* (per citare solo i passi principali) è riferito il fr. 44 col titolo *ἐν Ἥβας γάμῳ*, mentre il v. 2 dello stesso fr. si trova a p. 307 *b* con *ἐν Μούσαις*;

γ) il fr. 48, eguale al 47 in tutto fuorchè in una sola parola, si trova in VII 323 *a* con *ἐν Μούσαις*, mentre il fr. 47 è in VII 319 *bc* con *ἐν Ἥβας γάμῳ* e l'ultima parte del verso si legge in VII 323 *a-c*, ogni volta con un titolo diverso;

δ) lo stesso o quasi è da dire sui due frr. 49.50 riportati con leggerissime varianti in VII 295 *b*, 320 *e*, rispettivamente coi titoli *ἐν Ἥβας γ.* ed *ἐν Μούσαις*;

ε) una parola, *χρυσόφρυες*, fr. 51, si trovava nelle *Μοῦσαι* (VII 328 *b*); un verso in cui quella parola aveva il suo posto è ricordato in VII 304 *c* con *ἐν Ἥβας γάμῳ*.

Gli altri frr. son citati o con l'uno o con l'altro titolo.

Si tratta adunque di due recensioni della stessa commedia; ma è interessante vedere come, se non nel loro complesso, certo in molte parti esse fossero molto simili fra loro, altrimenti non potremmo spiegarci in qual modo le citazioni comprese sotto le lettere *α-ε* potessero essere o identiche o molto somiglianti, pure essendo riferite a brevissima distanza l'una dall'altra, sempre con l'uno o con l'al-

tro titolo. E, quel che più monta, ciò non si deve ad Ateneo, che potrebbe anch' essere poco degno di fede, ma alla sua fonte, ossia, in queste parti del VII libro, a Pamfilo (1).

Se Epicarmo abbia dato titoli diversi alle due redazioni, oppure se essi sieno stati loro imposti dagli Alessandrini, è un problema che non abbiam modo di risolvere: le citazioni così costanti, con titoli volta a volta diversi, starebbero a provare una distinzione dovuta all'autore stesso (2).

58. *Κωμασταὶ ἢ Ἅφαιστος* (Kai. 106). Il titolo doppio, oltre che nella citazione di Boeto presso Fozio *Ἥρας δεσμοὺς ὑπὸ υἱέος* si trova anche in Apollon. *de pron.* 96*a* ∾ fr. 85; i frr. 84.86 son riferiti con la prima parte del titolo, la quale è molto probabilmente la genuina, mentre *Ἅφαιστος* deve essere stato aggiunto ad essa per distinguere questa dalle altre commedie intitolate *Κωμασταί*, come quelle di Frinico (K I 373 s.) Amipsia (? K I 673) (3) Eubulide (K II 431).

59. *Ὀδυσσεῖς* (Kai. 108 ss.). Abbiamo tre specie di citazioni: 1) *Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος* (4), 2) *Ὀδυσσεὺς ναυαγός*, 3) *Ὀδυσσεύς*. È impossibile, dati i pochi frr.,

(1) Bapp, l. c.

(2) Commedie intitolate *Μοῦσαι* scrissero Frinico (K I 379) Ofelione (K II 294) Eufrone (K III 321).

(3) Se pure le due commedie di Frinico e di Amipsia non sono una sola, e di Frinico (cf. K I 373). Quanto al titolo *Κωμασταί* supposto per Filippo dal Meineke I 340 s.—cf. Suida s. v. *Φίλιππος* — si tratta di una congettura molto ardita, e nient'altro.

Ath. IV 160 *d* *Ἐπίχαρμος ἐν τᾷ Ἑορτᾷ καὶ Νάσοις* deve essere riportato a due commedie diverse, cf. Kai. 108.

(4) Per la citazione di Stob. *flor.* 58.7 ∾ fr. 101, cf. p. 43[3].

vedere di che cosa trattassero le singole commedie; si può solo rimandare a quel che abbiamo detto per i *Δράματα* aristofanei (n. 7 p. 37 s.), giacchè qui dobbiamo avere un caso molto simile. In altre parole, possiamo supporre una commedia intitolata *Ὀδυσσεύς* con due redazioni, di cui ciascuna prese l'appellattivo che più le si conveniva quando esse furono distinte; perciò i due frr. 107.108 citati col solo *Ὀδυσσεύς* dovevano trovarsi in ambedue le redazioni. Per i titoli in cui apparisce la parola *Ὀδυσσεύς*, oltre p. 43, cf. n. 23 p. 67.

Credo che qualche cosa di analogo si abbia anche per i due seguenti titoli doppî, e cioè:

60. *Πύρρα καὶ Προμαθεὺς ἢ Λευκαρίων* [*Δευκαλίων*] (Kai. 112 s.). Mi pare anzitutto che in *Et. gen.* s. v. *Λευκαρίων* si debba mantenere la lezione tradizionale *οἷον Πύρρα ἢ Λευκαρίων*, senza cambiare in *Πύρραν Λευκαρίων*, con riferimento al fr. 117, come vorrebbe il Kaibel. Infatti, mentre i frr. 114.118 son citati con le parole *ἐν Πύρρᾳ καὶ Προμαθεῖ*, abbiamo i frr. 116.119 riferiti con *Προμαθεῖ*, il fr. 121 con *ἐν Πύρρᾳ* ed il fr. 120 con *ἐν Δευκαλίωνι*. Ciò dimostra che la commedia, o, per meglio dire, una redazione di essa, era conosciuta appunto sotto questo nome; e poichè è chiaro che l'argomento trattato doveva essere unico, mi pare che non si vada lontano dal vero, sostenendo che Epicarmo scrisse una *Πύρρα α'* ed una *Πύρρα β'*, a cui furono aggiunti rispettivamente gli altri due nomi, per distinguere l'una dall'altra; o, meglio ancora, che il titolo dato alla prima fosse *Πύρρα καὶ Προμαθεύς*, in modo analogo ad altri titoli epicarmei (*Γᾶ καὶ Θάλασσα*, *Λόγος καὶ Λογίννα*), e quello dato alla se-

conda *Πύρρα καὶ Λευκαρίων*, se cambiamo in maniera appena sensibile in *καὶ* l'*ἢ* che leggiamo nell'*Et. gen.* (cf. p. 94). Di qui verrebbe la necessità di assegnare ad ambedue le redazioni il fr. 121 (1).

Sopatro 61. *Βακχίς, Βακχίδος μνηστῆρες, Βακχίδος γάμος* (Kai. 192 s). I frr. sono citati, come del resto tutti quelli di Sopatro a noi giunti, da Ateneo, il quale due volte (IV 158 *d*, 176 *a* ~ fr. 1.2) dice *Σώπατρος* (*ἐν δράματι*) *Βακχίδι*; due (IV 160 *a*, XIV 644 *c* ~ fr. 3.4) *ἐν Βακχίδος μνηστῆρσιν*; ed una (XIV 656 *f* ~ fr. 5) *ἐν Βακχίδος γάμῳ*. Sorge qui una questione, che anche il Kaibel si propose, pur lasciandola insoluta certo a causa dello scarso materiale di cui disponiamo: si tratta di un solo dramma, o di tre? Nel primo caso dovremmo supporre una doppia redazione di una *Βακχίς*. Ma le parole *B. μνηστῆρες* e *B. γάμος* fan pensare a due momenti diversi della vita di questa etera. Potremmo ricorrere a qualche analogia; ma il male si è che pur da ciò riceviamo poca luce. Noi sappiamo che Alesside scrisse una o più commedie intitolate *Ἑλένη, Ἑλένης ἁρπαγή* ed *Ἑλένης μνηστῆρες* (K II 320 s.). Il Meineke, I 391, propende a ritenere che questi tre titoli appartengano ad una sola commedia, della quale però è necessario ammettere due redazioni; e forse non ha torto, se consideriamo che l'*ἁρπαγή* ed i *μνηστῆρες* di Elena stanno tra loro in assai stretta relazione:

(1) Una *Πύρρα* fu scritta da Difilo (K II 563); diversi scrissero un *Δευκαλίων*, Antifane (K II 43) Eubulo (K II 173) Ofelione (K II 293). Però *Πύρρα* è anche nome attico di donna, cf. B 32.46; sicchè la commedia di Difilo potrebbe non aver nulla a che fare col personaggio mitico.

naturalmente, l'ἁρπαγή alluderebbe al ratto di Paride e non a quello di Teseo, giacchè per quello, e non per questo, i proci di Elena si unirono a guerreggiar contro Troia. Di Sofocle è ricordata una Ἑλένης ἀπαίτησις, una Ἑλένης ἁρπαγή ed un Ἑλένης γάμος, certo un dramma satiresco, cf. Aristid. II 399, Nk² 172. Ma, poichè la Ἑλένης ἁρπαγή è citata solo nell'Arg. Soph. *Ai.*, il Nauck, ²171, ritiene, probabilmente con ragione, che il titolo sia dovuto ad una confusione con quello di Alesside, e che Ἑλ. ἁρπ. sia lo stesso dramma indicato anche con Ἑλένης ἀπαίτησις. Sicchè, per ciò che riguarda Sopatro, l'analogia non ci aiuta per nulla; per nulla, almeno, se non per questo, che, probabilmente — e come, del resto, fa pensare la parola μνηστῆρες—Sopatro volle mettere in canzonatura l'etera Bacchide, paragonandola con un personaggio molto celebre, nientemeno che con Elena.

***

Nessun altro titolo doppio possiamo ricavare dalla raccolta del Kaibel; possiamo tuttavia riassumere quanto abbiam visto, e concordemente a ciò che abbiam notato per la commedia attica: o non si tratta di titoli doppî, ma di commedie diverse (n. 61); o si hanno titoli che, in alcuna delle loro parti, corrispondono a quelli di cui sono insignite altre commedie (n. 56-60).

Capitolo VI.

Conclusione sui titoli doppî della Commedia Greca.

Dopo aver fatto un esame minuzioso dei titoli doppî di commedie greche, è necessario fermar la nostra attenzione su alcuni problemi che sorgono dall'esame stesso, e cercare di dar loro una risposta, se vogliamo renderci conto del modo in cui sorsero, furono usati e si svilupparono quei titoli. I problemi in questione sono, se non m' inganno, i seguenti: 1. Quando, e per opera di chi, cominciarono a venire in uso i titoli doppî? 2. Ebbero essi un carattere generale, e si ripercossero sulla commedia latina? 3. Perchè si usarono? Sebbene alcune risposte parziali a queste domande sieno già state date nel corso dei capitoli che precedono, dobbiamo ora esaminar le varie questioni nel loro complesso.

*
* *

1°) Quando, e per opera di chi, cominciarono a venire in uso i titoli doppî? — Il fatto che, allorquando di una commedia con doppio titolo possediamo più frammenti, questi son citati in generale con un solo

titolo, dimostra di per sè che i titoli doppî non risalgono ai poeti medesimi; tanto è vero che i titoli originali composti di più parole son ricordati sempre, nella loro integrità. Essi adunque son dovuti all'opera di qualcuno che volle precisare e distinguere le opere di ciascun poeta. Fortunatamente siamo in grado di sapere chi abbia esercitato quest'opera, anche se — data la frammentarietà delle nostre cognizioni — non possiamo arrivare a conoscere tutti coloro i quali si occuparono della cosa. Ma non c'è dubbio che le testimonianze di cui disponiamo, sebbene non eccessivamente numerose, sieno esplicite e sicure. Merita riprodurle qui testualmente.

a) Ath. I 29 *a*: *'Αριστοφάνους τὰς δευτέρας Θεσμοφοριαζούσας Δημήτριος ὁ Τροιζήνιος Θεσμοφοριασάσας ἐπιγράφει.* Questo Demetrio Trezenio, del quale non sappiamo molto davvero (1), è, per nostra fortuna, nominato in un altro luogo di Ateneo, IV 139 *c* *Δίδυμος ὁ γραμματικός — καλεῖ δὲ τοῦτον Δημήτριος ὁ Τροιζήνιος βιβλιολάθαν διὰ τὸ πλῆθος ὧν ἐκδέδωκε συγγραμμάτων.* Dunque Demetrio Trezenio cita e conosce Didimo; ora, poichè Didimo visse nell'ultimo secolo della repubblica romana, e fin sotto Augusto (Suid. s. v. *Δίδυμος*); e poichè Ateneo scrisse nella 2ª metà del II. sec. d. C., Demetrio dovette vivere tra il primo ed il secondo secolo dopo Cristo. Ciò dimostrerebbe che lo studio delle opere classiche ed il rimaneggiamento dei loro titoli durava, se non avveniva, ancor molto tardi; dimostra ad ogni modo che alcuni titoli furono

(1) Cfr. Susemihl, *Al. Lit.* II 387 n. 224.

certamente rinnovati o cambiati da studiosi recenti.

Ma forse non dobbiamo fermarci sulla soglia, e dobbiamo cercar di penetrare più addentro in questa ricerca, per vedere se Demetrio non risalga, anche in I 29 *a* (dove evidentemente è citato da Ateneo il quale si servì dell'opera sua) a fonti più antiche. Il passo IV 139 *c* — 141 *f* deriva, come abbiamo detto, da Didimo; e poichè ivi si tratta di banchetti laconi, è verisimile che sia preso dai suoi *Συμποσιακά*. Ora, è sicurissimo che Ateneo si è molto giovato delle opere di Didimo (3500 volumi, 139 *c*) (1); ma è anche vero che, per quel che riguarda la musica e la lirica, se ne giovò per mezzo di Dionigi di Alicarnasso (2): quindi è verisimile che abbia conosciuto i *Συμποσιακά* di Didimo per l'intermediario di un interposto autore, cioè di Demetrio Trezenio. A p. 29 *a* si parla di vini, e vi è ricordato lo stesso Demetrio: nulla è più probabile che questi abbia espilato anche qui la stessa opera di Didimo, oppure le *λέξεις κωμικαί*, giacchè da p. 28 *e* a p. 29 *f* son riportati quasi esclusivamente dei passi di comici. Allora non Demetrio avrebbe dato il nome di *Θεσμοφοριάσασαι* alle *Θεσμοφοριάζουσαι β'* di Aristofane, bensì Didimo, il che è reso verisimile anche dal fatto che gli scolî ad Aristofane risalgono a lui in ultima analisi, e quindi, per legittima conseguenza ad alcuno dei dotti alessandrini usati da Didimo. Ateneo poi, trovando la denominazione di cui parliamo in Demetrio, gliela attribuì senz'altro; nè ciò può meravigliare, sia

(1) Bapp, *Leipz. Stud.* VIII 126 ss.

(2) Bapp, l. c. 149.

perchè il Trezenio poteva non aver citato la sua fonte, sia perchè questa non importava affatto ad Ateneo.

β) Ath. VII 278 *ab*: *ὁ δὲ ὀψοδαίδαλος Ἀρχέστρατος ἐν τῇ Γαστρολογίᾳ — οὕτως γὰρ ἐπιγράφεσθαί φησι Λυκόφρων ἐν τοῖς περὶ κωμῳδίας, ὡς τὴν Κλεοστράτου τοῦ Τενεδίου Ἀστρολογίαν* — Licofrone, del quale parleremo più innanzi, aveva avuto occasione o di dare un titolo all' opera di Archestrato, o, che è più probabile, di fissarne il titolo vero.

γ) Ath. VIII 336 *d*: *Ἄλεξις δ' ἐν Ἀσωτοδιδασκάλῳ, φησὶ Σωτίων ὁ Ἀλεξανδρεὺς ἐν τοῖς περὶ τῶν Τίμωνος σίλλων· — ἐγὼ γὰρ οὐκ ἀπήντησα τῷ δράματι· πλείονα τῆς μέσης καλουμένης κωμῳδίας ἀναγνοὺς δράματα τῶν ὀκτακοσίων καὶ τούτων ἐκλογὰς ποιησάμενος οὐ περιέτυχον τῷ Ἀσωτοδιδασκάλῳ, ἀλλ' οὐδ' ἀναγραφῆς ἀξιωθέν τι* (1) *σύνοιδα· οὔτε γὰρ Καλλίμαχος οὔτε Ἀριστοφάνης αὐτὸ ἀνέγραψαν, ἀλλ' οὐδ' οἱ τὰς ἐν Περγάμῳ ἀναγραφὰς ποιησάμενοι — κτέ.* (2). A nessuno può sfuggire l' importanza veramente eccezionale di questo luogo, non perchè parrebbe denotare una lettura molto ricca di Ateneo (giacchè evidentemente egli vuol qui apparire sotto la spoglia di Democrito, il quale comincia il suo discorso a p. 331 *c*), mentre egli qui come altrove si è servito di fonti di seconda mano, espilando lavori di autori più

(1) Così leggo, intendendo: « non conosco alcun dramma degnato di esser introdotto nelle liste », ossia che abbia questo titolo. Il cod. A ha *ἀξιωθέντι*, il Kaibel legge *ἀξιωθέν τινι*. Forse sarà *ἀξιωθῆναί τι*; ma una corruzione permane sempre in A.

(2) Di questo luogo si occupa anche il Cessi, *St. it. di fil. class.* XV 1907. 86, senza però entrare nella questione qui fatta.

recenti; ma perchè ne ricaviamo una notizia certa riguardo ai titoli dati alle commedie greche.

Anzitutto Ateneo cita Sotione, lo storico della filosofia vissuto tra il III ed il II sec. a. C.: e Sotione stesso è ricordato in molti altri luoghi dei *Dipnosofisti*: in IV 162 *e* troviamo nominate le sue *Διαδοχαὶ τῶν φιλοσόφων*, alle quali si debbono anche i passi VIII 343 *c*. XI 505 *b*; mentre nel luogo sopra riferito abbiamo un estratto dai suoi libri *περὶ τῶν Τίμωνος σίλλων*. Di questi quattro luoghi, tre non hanno il solo nome di Sotione, ma in VIII 343 *c* esso è accompagnato da quello di Egesandro di Delfi, in IV 162 *e*. XI 505 *b* da quello di Nicia di Nicea. Senza entrare nella questione delle relazioni fra Ateneo ed Egesandro, per cui mi contento di rimandare a Bapp, *Lpz. St.* VIII 99 (1), mi pare evidente che in IV 162 *e* ed in XI 505 *b* si abbiano citazioni di Nicia di Nicea, tanto più che quasi identico è il modo con cui Ateneo unisce i due nomi (IV 162 *e* *ὡς Νικίας ὁ Νικαεὺς ἱστορεῖ ἐν τῇ περὶ τῶν φιλοσόφων ἱστορίᾳ καὶ Σωτίων ὁ Ἀλεξανδρεὺς ἐν ταῖς Διαδοχαῖς* ~ XI 505 *b* *ὡς Νικίας ὁ Νικαεὺς ἱστορεῖ καὶ Σωτίων*: sono cioè le stesse parole, tolti i titoli dei libri). Sicchè è molto probabile che anche i libri *περὶ τῶν Τίμωνος σίλλων* fossero citati da Nicia, e che per mezzo suo en-

(1) Però non sono completamente persuaso che Ateneo abbia letto proprio i libri di Egesandro, anzichè averli utilizzati di seconda mano. Il luogo II 83 *b*, dove l'interlocutore Plutarco (cioè Ateneo stesso) dice *ἐξαναγνοὺς αὐτοῦ* (sc. *Ἡγησάνδρου*) *πάντα τὰ ὑπομνήματα* è troppo simile a quello che esaminiamo VIII 336 *d* per prestargli fede indiscussa: bisognerà supporre una fonte più diretta di Ateneo.

trassero nei *Dipnosofisti*. Ma, comunque sia di ciò, provenga cioè la notizia di Sotione da diretta conoscenza di questo autore o no, e sia dovuto il passo seguente (*ἐγὼ γὰρ — ποιησάμενοι*) a Nicia (come mi par probabile) o no; rimane l'affermazione che il titolo *'Ασωτοδιδάσκαλος* di Alesside non era stato accolto nè da Callimaco, nè da Aristofane di Bisanzio, nè dai Pergameni i quali avevan fatto le liste delle commedie (*ἀναγραφὰς ποιησάμενοι*). Siam dunque già su di un terreno positivo, e possiamo fermar bene questo punto: che gli Alessandrini ed i Pergameni avevan fatto le liste delle commedie, e di alcune avevano anche cambiato i titoli, come abbiam potuto vedere a proposito di Didimo e delle sue fonti.

δ) Ai Pergameni ci riporta Ath. VIII 340 *d* riferendo il fr. 42 di Filemone (K II 489): *'Ηρόδικος δ' ὁ Κρατήτειος ἐν τοῖς συμμίκτοις ὑπομνήμασι τοῦ Καλλιμέδοντος υἱὸν ὄντα ἀπέδειξε τὸν 'Αγύρριον*; e di Agirrio si parla nel fr. in questione. Anche ora possiamo domandarci se Ateneo abbia conosciuto ed utilizzato direttamente Erodico; non è improbabile che si debba rispondere affermativamente, dato che il nome di Erodico è sempre riferito da solo. Forse però un piccolo indizio può metterci su di una via diversa, e cioè il passo VI 234 *d* dove, a proposito di Polemone il geografo, è scritto che *ἐπεκαλεῖτο δὲ καὶ στηλοκόπας, ὡς 'Ηρόδικος ὁ Κρατήτειος εἴρηκε*: il soprannome *στηλοκόπας* ricorda molto da vicino il *βιβλιολάθας* usato da Demetrio Trezenio per Didimo (p. 113); si potrebbe quindi supporre che i libri di Erodico *περὶ τῶν κωμῳδουμένων* (cf. XIII 586 *a*. 591 *c*) fossero conosciuti da Ateneo pel tra-

mite di Demetrio, e che nelle stesse condizioni ci troviamo per i *σύμμικτα ὑπομνήματα* citati in VIII 340 *d* (1). Ad ogni modo, la questione delle fonti dirette di Ateneo interessa poco, pel momento; mentre ha gran valore la notizia che egli ci dà sui libri *περὶ τῶν κωμῳδουμένων* nel l. XIII, donde apprendiamo che Erodico fu tra gli appartenenti alla scuola di Pergamo i quali si occuparono della commedia attica.

ε) Ath. XI 496 *f*: *Δίφιλος Αἱρησιτείχει — τὸ δὲ δρᾶμα τοῦτο Καλλίμαχος ἐπιγράφει Εὐνοῦχον—κτέ.* Cf. sopra n. 46 p. 91. Callimaco, la cui attività abbiam già avuto luogo di rilevare poco sopra, ha dunque rimesso a posto un titolo che nell' uso comune si era cambiato. È da notare che Ateneo non conosce direttamente Callimaco, ma lo cita per mezzo di Pamfilo (2).

ζ) Argum. III Aristoph. *Pac.*: *Φαίνεται ἐν ταῖς διδασκαλίαις καὶ ἑτέραν δεδιδαχὼς Εἰρήνην ὁμοίως ὁ Ἀριστοφάνης. ἄδηλον οὖν φησιν Ἐρατοσθένης πότερον τὴν αὐτὴν ἀνεδίδαξεν, ἢ ἑτέραν καθῆκεν, ἥτις οὐ σῴζεται. Κράτης μέντοι δύο οἶδε δράματα γράφων οὕτως· ἀλλ' οὖν γε ἐν τοῖς Ἀχαρνεῦσιν ἢ Βαβυλωνίοις ἢ ἐν τῇ ἑτέρᾳ Εἰρήνῃ. καὶ σποράδην δέ τινα ποιήματα παρατίθεται, ἅπερ ἐν τῇ νῦν φερομένῃ οὐκ ἔστιν.* Questo luogo è importante perchè nomina due di coloro i qua-

(1) Naturalmente, con questo non voglio dire che Demetrio abbia alla sua volta conosciuto Erodico attraverso a Didimo, che certamente utilizzò (p. 114). Che poi Didimo abbia conosciuto Erodico, e si sia servito delle sue opere, pensò lo SCHÖNEMANN, *Rh. Mus.* XLII 468, mise invece in dubbio il SUSEMIHL, *Al. Lit.* II 24.

(2) BAPP, *Comm. Ribb.* l. c.

li accudirono allo studio, al commento ed alla distinzione dei drammi, Eratostene e Cratete, richiamandoci ai due centri di cultura ove i commentarî e lo studio riflesso delle opere classiche fiorirono in modo speciale. Dalle notizie finora raccolte, vediamo che quelli i quali si occuparono in modo particolare di tale lavoro, furono, ad Alessandria, Callimaco Eratostene Aristofane Didimo; a Pergamo, Cratete ed Erodico (1). Date le tendenze delle due scuole è certo che su ciò che riguarda i titoli dovettero fermar la loro attenzione particolare gli Alessandrini; e sarebbe certo, pur se non avessimo le testimonianze riportate sotto le lettere *a* ed *ε* (p. 113 s., 118), le quali attestano chiaramente come gli Alessandrini medesimi non solo abbiano a volte cambiato i titoli (*Θεσμοφοριάζουσαι* ∼ *Θεσμοφοριάσασαι*), ma abbiano anche corretto o determinato quelli già esistenti ed accettati (*Αἱρησιτείχης* ∼ *Εὐνοῦχος*) (2). È possibile che tutto si fermi qui? Evidentemente no; giacchè in realtà, se, come abbiam cercato di mostrare nei ca-

(1) Ad essi bisogna aggiungere anche quel Dionisiade di Mallo poeta tragico, che scrisse un libro intitolato *Χαρακτῆρες ἢ Φιλοκωμῳδός*, come ci informa Suida s. v. *Διονυσιάδης*. — Quanto ai commentatori ed interpreti di commedie, si vedano anche gli altri nomi conservati da Tzetzes nel I proemio Ambrosiano, I 2 s., in KAIBEL p. 25. 10 ss.

(2) Tzetzes *π. κωμ.* 29 (Kai. 21) sembra voglia dire che i pergameni studiassero piuttosto la conformazione delle commedie, anzichè la parte esterna e formale. Ivi è ricordata la divisione delle parti di ogni commedia secondo Cratete, il cui nome è riportato con quello dei grammatici molto più tardi Dionisio ed Euclide.

pitoli precedenti, i drammi avevano originariamente un solo titolo, e se il secondo titolo fu dato per ragioni che vedremo ed apprezzeremo fra poco, e ad ogni modo in tardo tempo; il doppio titolo dovette pur essere dato da qualcuno. Questo qualcuno furono gli Alessandrini, e tra essi dovette segnalarsi Callimaco, che ebbe modo di far queste aggiunte e correzioni nei suoi *Πίνακες*; ma anche Eratostene nei libri *περὶ κωμῳδίας*, e forse Aristofane nella sua opera *πρὸς τοὺς Καλλιμάχου πίνακας* poterono concorrere da parte loro ad accrescere e completare il numero dei titoli doppî pervenutici (1).

η) Tzetzae *περὶ κωμῳδίας*, Kai. 19: *ἰστέον ὅτι Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλὸς καὶ Λυκόφρων ὁ Χαλκιδεὺς ὑπὸ Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου προτραπέντες τὰς σκηνικάς διώρθωσαν βίβλους, Λυκόφρων μὲν τὰς τῆς κωμῳδίας, Ἀλέξανδρος δὲ τὰς τῆς τραγῳδίας, ἀλλὰ δὴ καὶ τὰς σατυρικάς* (2). Cf. le altre notizie Tzetziane in Kai. p. 24. 31 quasi identiche a queste.

Dunque, anche Licofrone, riordinando le commedie attiche, può avere avuto modo di cambiare qualche titolo o di aggiungere alcun titolo doppio; è però da dolere che Tzetze, in ciò che segue e riguarda Callimaco (20: *ὧν* [cioè dei libri raccolti ad Alessandria da Tolomeo Filadelfo] *τοὺς πίνακας*

(1) Si vedano in MEINEKE I 7 ss. tutte le testimonianze riguardanti coloro che scrissero intorno alla commedia attica, e che io non riporto, perchè non servono alla nostra questione presente.

(2) Quel che si legge nei paragrafi successivi su Eratostene e Callimaco, e sopra i commentatori di opere classiche conservate ad Alesssandria, ha grande importanza; ma non ci serve presentemente e non ci fa sapere cose nuove.

ὕστερον Καλλίμαχος ἐπεγράψατο), non ci faccia in alcun modo sapere se i *πίνακες* Callimachei sieno anteriori o posteriori all'opera di Licofrone, poichè la parola *ὕστερον* si riferisce all'importazione dei libri e non all' incarico dato da Tolomeo a Licofrone stesso (1).

ϑ) L' opera di Callimaco, a preferenza di quella di altri, per ciò che riguarda la manipolazione dei titoli, pare assicurata anche da altre testimonianze come quella di Ath. I 4 *de*, dove impariamo a conoscere che egli dava un titolo suo (*Ἡδυπάθεια*) all'opera di Archestrato, da altri chiamata *Γαστρονομία* o *Δειπνολογία* od *Ὀψοποιία* (cf. p. 115 *β*). Ricaviamo di qui una notizia che può servir di controllo a ciò che si è detto poco fa.

Finalmente, poichè conosciamo delle opere originali dei tempi alessandrini fornite di titolo doppio, e secondo ogni verosimiglianza per cura dei poeti stessi (2), non è impossibile che ciò essi abbian fatto ad imitazione di quanto andavano facendo Callimaco ed altri per gli autori classici (3). Ma di provenienza dotta ritengo titoli come gli *Ἀντηνορίδαι ἢ Ἑλένης ἀπαίτησις* e gli *Ἠίθεοι ἢ Θησεύς* di Bacchi-

(1) Non pare che si possa aggiunger qui la testimonianza degli Argom. I e III alle *Rane*, dove troviamo la notizia che, secondo Dicearco, questa commedia suscitò tanta ammirazione da venir ripetuta.—Ma di Dicearco dovremo riparlar di proposito quando tratteremo dei titoli doppî nella tragedia (parte III).

(2) Oltre ai titoli doppî di Teocrito, ricordo quelli di *Προκυκλὶς ἢ Μαστροπός* e *Φιλιάζουσαι ἢ Ἰδιάζουσαι* di Eronda offerti dal papiro, e gli *Ἔρωτες ἢ καλοί* di Fanocle.

(3) Cf. Bender, o. c. 41.

lide (XIV. XVI Bl.), dove mi pare evidente e giusta l'aggiunta di ἤ, che non si trova nel papiro mutilo, fatta dal Blass.

*
* *

2°) **La diffusione dei titoli doppî nella commedia latina.** — Come abbiamo veduto, ed abbiamo avuto occasione di ripetere più volte, nella letteratura greca i titoli doppî hanno avuto poca fortuna, trovandosi essi nella minor parte delle citazioni (1). Ed è questo un fatto di non piccola importanza, e tale da mettere in guardia contro chi volle moltiplicare i titoli doppi (2), poichè ci riporta sicuramente all'attività dei grammatici e degli studiosi, e non a quella degli autori.

Una riprova sicura della pochissima diffusione che ebbero i titoli doppî, ci è data dalla commedia romana, la quale si può dire non li conosca quasi affatto. È bene perciò dare una breve occhiata a quelli di cui abbiamo qualche notizia, per acquistarne un'idea precisa e per formarci un giudizio esatto, essendo evidente che, per essere la commedia romana un riflesso di quella greca, se nella pri-

(1) A ciò ben conviene il fatto che nell' indice delle commedie di Platone offerto da Andronico (Bgk. *Aristoph. com.* I xlii, cf. Meineke I 560 s.) non vediamo alcun titolo doppio, e solo la prima parte di quei titoli doppî che noi conosciamo.

(2) Alludo principalmente ai due programmi dello Haas (Progr. des Gymn. zu Melk 1902, 1903), le cui conclusioni ho già avuto modo di rifiutare di sopra (cf. p. 29[1] e 35[2]). Anche le tabelle poste alla fine dei suoi due programmi servono appunto a dimostrare quanto dico.

ma i titoli doppî scarseggiano o non esistono, potremo dire che essa non li conosceva, o, pur conoscendoli, sapeva che avevano un interesse solo per gli studiosi, non per il pubblico. Ad ogni modo, esaminiamo la cosa, notando subito che in tutta la commedia romana ci si presentano non più di cinque titoli doppî, e di questi soltanto quattro appartengono alla palliata, da cui è giusto cominciare.

PLAUTO. 1. *Mostellaria.* Di questa commedia Festo cita il v. 240 (162. 20 M.) ed il v. 727 s. (305.8) con 'in Phasmate,. Disgraziatamente non possediamo il prologo di questa commedia, da cui saremmo informati circa le intenzioni di Plauto; ma la didascalia dice 'Graeca Phasma', e, poichè Luscio Lanuvino scrisse un *Phasma* ad imitazione di Menandro (Ter., *Eun.* 9), è naturale che il titolo greco venisse avvicinato a quello latino, senza che i due fossero uniti da Plauto (1).

Dall'esempio di altre commedie possiamo arguire molto facilmente come sieno andate le cose. Plauto avrà detto, press'a poco: 'Graece haec vocatur Phasma, Mostellaria latine', così come troviamo simili traduzioni del titolo nella *Casina* (*Κληρούμενοι* di Difilo) v. 31 (2), nel *Mercator* (*Ἔμπορος* di Filemone) v. 5 s., nel *Trinummus* (*Θησαυρός* di Filemone)

(1) Per l'imitazione dal greco cf. i vv. 1149 ss.

(2) Le parole 'latine Sortientes' sono la traduzione del precedente 'Clerumenoe.... graece'; non è sicuro che 'Sortientes' fosse il titolo dato da Plauto, e che 'Casina' sia più moderno, sebbene l'analogia con gli altri titoli pare dia in ciò ragione al LEO, *Plaut. Forsch.* 188².

v. 18 ss., nell'*Asinaria* (*'Οναγρός* di Difilo [Demofilo]), 10 ss., nel *Poenulus* (*Καρχηδόνιος*) v. 53 s., nel *Miles* (*'Αλαζών*) v. 86 s., nella *Vidularia* (*Σχεδία*) v. 6, nei *Commorientes* (*Συναποθνήσκοντες*) Ter. *Ad.* 6 s., cf. Plaut. *com.* ed. Ritschl IV 5. 145 v. 59. Il *Colax* doveva invece esser chiamato così dall'autore greco, cf. Ter. *Eun.* 25 (Ritschl ib. 144 s., v. 53 ss.). Lo stesso che Plauto fece anche Terenzio, il quale, *Phorm.* 24 ss., scrive: 'Adporto novam Epidicazomenon quam vocant comoediam graece, latine hic Phormionem nominat, quia primas partes qui aget is erit Phormio parasitus', etc. Ed è questo un luogo importantissimo, poichè vale a spiegare come le commedie, in redazioni od edizioni diverse dalle originali, potessero assumere per titolo il nome del personaggio principale.

2. *Caecus vel Praedones.* Dei dieci frr. riferiti tutti da Carisio per derivazione da Giulio Romano, nove son citati con 'in Caeco vel in Praedonibus', uno solo con 'in Caeco' (Ritschl, Plaut. *com.* IV 5. 142 s.). Ora, giacchè le nove citazioni non possono corrispondere ad altrettanti luoghi di due commedie diverse, questo fatto significa che nel III sec. d. C., quando cioè viveva Giulio Romano, il doppio titolo era in uso. Ma esso era sorto di certo nello stesso modo che abbiamo avuto occasione di notare per la *Mostellaria* ∼ *Phasma.* Plauto avrà citato nel prologo il titolo greco, *Caecus* (*Τυφλός*?) avvertendo che ne aveva fatto in latino i *Praedones* (cf. fr. V appartenente forse al prologo).

Cecilio. 3. *Faenerator* — *Obolostates.* (Ribb. 64 ss.). Su questi titoli ho già detto quanto basta a p. 81[4].

Qui noto che mai, nelle citazioni dei frr., si incontrano i due titoli riuniti.

4. *Hypobolimaeus — Subditivos*: cf. n. 51 p. 100 s. Due soli frr. vengono riferiti da Gell. XV 9 ∼ Non. 205.1 e da Non. 515.1 (fr. V. IV) col titolo *Subditivos*; evidentemente abbiamo anche qui una traduzione della parola greca, la quale — se dobbiamo fidarci dell'esempio di Plauto — dovrebbe esser stata fatta da Cecìlio. In ogni modo non si può pensare ad un titolo doppio.

Tra le *Fabulae togatae* ha il doppio titolo solamente:

Titinio. 5. *Psaltria sive Ferentinatis* (Ribb. 172 s.). Il fr. 4 è riportato da Prisciano 686 P. col titolo *Ferentinatis*, e da Nonio 331.26 con quello di *Psaltria*, sicchè è certo che la commedia era conosciuta con tutti e due i titoli; o almeno, per essere più circospetti, con questi era nota qualche parte della commedia medesima. Ma, se ben consideriamo Prisc. 629 e 762 P = fr. I 'Titinius in Psaltria: Ferentinatis.... pro Ferentinas', è evidente che ci troviamo di fronte ad un caso analogo a quello, visto poco fa, del *Formione* terenziano, ossia: il nome del personaggio principale ha preso il sopravvento sul titolo originale, sì da far qualche volta — a rigore, una sola — dimenticare quest'ultimo.

Rimarrebbero ancora da esaminare i tre titoli doppî di Atellane offerti da Pomponio, e cioè *Aruspex vel Pexor* (?) *Rusticus* (Ribb. 271), *Cretula vel Petitor* (ib. 276) e *Vacca vel Marsuppium* (ib. 303), ma soprattutto per la mancanza di un materiale sufficiente per lo studio di essi (del *Pexor* e della *Vacca* possediamo un solo fr. per uno, della *Cretula*

due, ed uno solo di questi col doppio titolo), preferisco di astenermi dall'emettere delle ipotesi le quali potrebbero essere campate in aria, senza giovare alla dimostrazione fatta. Noterò solo, come cosa di certo rilievo, che l'essere i due frr. della *Cretula* citati l'uno col doppio titolo, l'altro col semplice *Petitor*, dimostra come anche a riguardo delle Atellane i doppî titoli non fossero nè di uso generale nè necessari, sì che anche per essi pare si debba postulare un titolo semplice dato dagli autori, e raddoppiato dai grammatici per ragioni che, in grandissima parte, se non in tutto, ci sfuggono.

Mi par dunque sia pienamente dimostrato quanto dicevamo prima di questo breve esame dei titoli doppî trasmessici dalla commedia romana, sì che la sola e legittima conclusione, scaturente da ciò che abbiamo esposto, sia questa: i poeti latini non conoscevano i doppî titoli delle commedie greche. Per esprimere più chiaramente il mio pensiero, e per metterlo in armonia con ciò che abbiamo veduto a proposito dell'attività dei dotti Alessandrini e specialmente di Callimaco, dirò meglio così: i doppî titoli esistevano, sì, negli indici degli studiosi e dei commentatori grammatici o filologi, ma non erano punto di uso generale. Anzi, i drammi greci eran noti generalmente sotto un sol nome, tanto è vero che la commedia romana — in quanto è derivazione, riduzione o traduzione di quella greca — non usa mai titoli duplici, ma conosce solo titoli semplici.

Disgraziatamente il materiale sicuro di titoli di commedie romane corrispondenti a titoli doppî della commedia greca (materiale, intendo, il quale ci per-

metta di esercitare un controllo sicuro ed efficace) è così scarso, che, di questa mia affermazione, se non le prove induttive, mancano però quelle deduttive. A meno che non si voglia tener conto dei *Fugitivi* di Plauto, a cui possono corrispondere la *Λευκαδία ἢ Δραπέται* di Alesside (n. 35 p. 80) o l'*Ανδρόγυνος ἢ Κρής* di Menandro (ma cf. n. 49, p. 94 s), o gli *'Αστράτευτοι ἢ 'Ανδρογύναι* di Eupoli (n. 5 p. 32 s).

Dell'*Hypobolimaeus rastraria* di Cecilio abbiam detto abbastanza a p. 100 s.

*
* *

3°) Perchè si dettero titoli doppî alle commedie greche. — Abbiamo ormai veduto come i titoli doppî sieno tardi e dovuti ad opera erudita, e come essi non abbiano mai goduto largo favore, sì perchè generalmente non vengono citati interi, e sì perchè non lasciaron traccia nella commedia romana. Rimane ora da veder la causa per cui essi vennero introdotti negli indici della letteratura classica, essendo evidente che, senza una forte ragione, a Callimaco o ad altri non sarebbe mai venuto in mente di raddoppiare i titoli, i quali eran semplici sia nella tradizione letteraria, sia nei libri importati ad Alessandria da Tolomeo Filadelfo. Le ragioni non mancano, e sono di tre ordini, e così forti da togliere, se non m'inganno, ogni causa di dubbio.

a) Il desiderio di far comprendere il concetto di un'opera per mezzo di una parola che ne rendesse il contenuto meglio di quel che non facesse il titolo da-

to dall'autore, il quale, forse per lasciare al pubblico quel gusto dell'indeterminato e dell'inaspettato che spesso giova anche alla fortuna di un'opera, aveva scelto un titolo che non dicesse, súbito a prima vista, qual fosse il contenuto del dramma.

A qualche cosa di questo genere si debbono i titoli doppî di Bacchilide (*Ἀντηνορίδαι ἢ Ἑλένης ἀπαίτησις* [1] ed *Ἠίθεοι ἢ Θησεύς*, cf. sopra p. 121 s.), dove tanto *Ἀντηνορίδαι* quanto *Ἠίθεοι* par che nascondano più che non illuminino il contenuto dei due ditirambi.

Nella commedia attica sono assai rari i casi simili certi: forse possiamo annoverar tra esse la *Προσουσία ἢ Κύκνος* di Eubulo (n. 25 p. 67ss.), dove *προσουσία* non dice nulla o quasi, mentre *Κύκνος* poteva far subito capire ai lettori qual fosse ad un dipresso l'argomento del dramma. Questa mi pare una ragione di più per ritenere che *Κύκνος* sia il personaggio mitico, e non il vaso di tal nome, giacchè in questo caso si sarebbe passati da una parola—pel concetto dell'opera — oscura, ad un'altra anche più oscura. È possibile che appartenga a questo genere anche il titolo di una delle commedie *Οἰνόμαος ἢ Πέλοψ* di Antifane (n. 19 p. 64 s.) e di Eubulo (n. 24 p. 67), mentre l'altra lo avrebbe ricevuto per analogia con la prima.

β) Doppi titoli si davano ad una commedia, quando aveva affinità intrinseca con un'altra di titolo diverso. Durante tutto l'esame dei titoli doppî della commedia attica, ab-

(1) Per imitazione di Sofocle? cf. sopra p. 111.

biano notato come la massima parte di essi abbia, o nella prima o nella seconda parte, riscontro con titoli di altri drammi; in altre parole, alla prima od alla seconda parte di un titolo doppio corrispondono uno o più titoli eguali presso altri autori. Ed abbiamo anche notato come questi titoli doppî debbano esser nati o per distinguere la commedia di un autore da quella di un altro—quando ambedue avessero dato alla loro opera un titolo eguale —, oppure per notare le affinità che un dramma aveva con un altro di autore diverso e fornito di titolo differente. Ora però possiamo andare più avanti, ed affermare che questo secondo caso (il quale si può dir certo qualora la seconda parte di un titolo doppio serva a designare altre commedie; mentre il primo è probabile ove l'eguaglianza si avveri tra la prima parte ed il titolo di altri drammi) è di gran lunga il più frequente.

È venuto il momento di dare una spiegazione di questo curioso fenomeno, tanto più che alla affermazione ed alla constatazione or fatta si può muovere un'obiezione grave, in apparenza: si può, cioè, domandare, come mai, pur restando fermo che ai titoli doppî di certe commedie ne corrispondono quasi sempre altri semplici di commedie diverse, molti titoli eguali si abbiano in poeti diversi, senza che tutti sieno doppî; come mai, anzi, dati i titoli eguali per molte commedie di autori diversi, possa avvenire che una sola — o magari nessuna — abbia un titolo doppio. È inutile far degli esempi, giacchè ognuno può vederli, pur se scorra rapidamente con gli occhi l'indice del Kock. Ad ogni modo, tanto per non affermar nulla senza

prove, e fermandosi alla prima pagina di questo indice medesimo, vediamo in esso riportate cinque commedie intitolate *Ἄγροικος*, ed una sola—quella di Menandro — ha il titolo doppio; sette *Ἀδελφοί* e nessun titoto doppio; cinque *Ἄδωνις* senza alcun titolo doppio. Non v'ha dubbio che ciò possa sembrar strano. Mi pare però che l'unica risposta possibile all'obiezione testè formulata sia, oggi ed allo stato delle nostre conoscenze, una sola: le commedie di titolo eguale, ma senza alcun segno di reciproca differenziazione o distinzione, e cioè senza un doppio titolo, non dovevano aver nulla o quasi nulla di comune tra loro. Se trattavano di un personaggio mitico, come *Ἄδωνις*, dovevano considerarlo sotto varî aspetti, o nascondere sotto spoglie leggendarie personaggi e fatti reali; se invece avevano un titolo non mitologico (*Ἄγροικος*, *Ἀδελφοί*) dovevano aver solo il titolo comune e null'altro. Ad ogni modo può essere che la nostra, pur troppo ancor molto grande, ignoranza in questa materia ci faccia veder corto e male, e che nuovi studî ci mettano su di una strada differente e ci facciano giungere ad una differente spiegazione. Quel che è sicuro ed innegabile è, che molti titoli doppî furono dati appunto per le somiglianze che presentavano tra loro due commedie di autore e di titolo diversi; e che sarebbe opportuno approfondire ed estendere le indagini per vedere se non sia possibile acquistare una conoscenza più larga di qualche commedia, considerando le affinità che dovevano esserci tra essa ed altre omonime, quando ci guidi l'indizio di un titolo doppio paragonato con altri semplici.

Io non posso e non voglio, naturalmente, prender qui in esame tutte quelle commedie di cui abbiamo già discusso perchè fornite di titolo doppio, allo scopo di cercarne le affinità con altri drammi; nè è questo il luogo opportuno per fare sfoggio di acribia nel mettere insieme frammenti, giunti a noi in condizione abbastanza lamentevole. Voglio, invece, rimaner nel campo dei casi sicuri, tanto più che un paio di esempî di qualche evidenza basta a dar forza probativa alle induzioni fatte finora.

Su di un esempio assai notevole ci siamo trattenuti brevemente — ma pure, mi sembra, a sufficienza — cioè sull' *Ὑποβολιμαῖος ἢ Ἄγροικος* di Menandro, in relazione con l'*Ὑποβ.* e con l' *Ἀγρ.* di Filemone e con gli *Hypobolimaei* di Cecilio (n. 51, p. 100 ss.). Disgraziatamente troppo poco ci rimane delle opere di tutti e tre, per concederci di segnare con sicurezza la nostra strada, tanto più che non manca qualche questione a proposito di Filemone, e le relazioni tra questo poeta e Menandro non sono molto sicure. Ma abbiamo sotto mano un altro caso di grande evidenza, perchè dirime ogni dubbio, anche pel fatto che possiamo fare un riscontro con una commedia latina conservataci per intero.

La didascalia dell' *Eunuco* terenziano porta le parole 'Graeca Menandru', e, nel prologo, Terenzio stesso afferma che la sua commedia è contaminata dall'*Εὐνοῦχος* e dal *Κόλαξ* diMenandro. Di più egli dice che dal *Κόλαξ* son tratte le due figure del soldato e del parassita, ossia di Trasone

e di Gnatone (1). Oltre l' *Εὐνοῦχος* di Menandro, noi possediamo anche l' *Εὐνοῦχος ἢ Στρατιώτης* di Difilo, commedia di cui abbiamo già parlato (n. 46 p. 91 ss.), e di cui abbiamo già notato come avesse avuto due redazioni. Queste, secondo ciò che apparisce dalle testimonianze, erano state intitolate originariamente *Εὐνοῦχος α'* e *β'*, mentre poi, per distinguerle l'una dall'altra, si aggiunse al titolo originale l'altro di *Αἱρησιτείχης* e di *Στρατιώτης*. Che Terenzio abbia trasportato i personaggi dal soldato e del parassita nella sua commedia del *Κόλαξ* di Menandro, non significa che essi non fossero pure nell' *Εὐνοῦχος* (2), anche perchè varie scene, in cui essi figurano presso Terenzio, debbono derivare dall'*Εὐν.* menandreo, e perchè, se ivi fossero mancati due personaggi com' essi importanti, il poeta latino, pur compiendo la sua contaminazione, non avrebbe avuto ragione di dir che aveva derivato l'opera sua dall'*Εὐν.*, ma avrebbe dovuto dire — e certamente avrebbe detto — che aveva tradotto il *Κόλαξ*. Ciò significa due cose, prima di tutto che Terenzio potè fare la contaminazione solo data l'affinità, almeno parziale, tra i soggetti delle due commedie, e che, per conseguenza, Menandro non aveva sdegnato di ripetersi trattando due volte un argomento (3); in secondo luogo poi che nell' *Eunuco* di Menandro dovevano agire, attorno ad un intreccio amoroso, un soldato

(1) Per ciò che riguarda il modo della contaminazione terenziana, cf. LEGRAND, *Daos* 351 ss.

(2) LEGRAND, l. c.

(3) KÖRTE, *Menandrea*, ed. mai. XIX s.

ed un parassita. Ora, qualunque fosse il vero titolo dato da Difilo alla sua commedia, è evidente che essa non potrebbe essere stata intitolata *Αἱρησιτείχης*, con nome tanto simile nella sua essenza a quello di Pirgopolinice, od *Εὐνοῦχος*, il quale sarà stato evidentemente un falso eunuco, se un soldato ed un eunuco vero o falso non vi avessero avuto gran parte. Disgraziatamente non siamo in grado di poter dire se presso Difilo avvenisse lo scambio tra un eunuco vero ed uno falso, come presso Terenzio, e perciò presso Menandro; ma possiamo magari ammettere che la trovata della sostituzione si debba tutta a Menandro. Ad ogni modo resta il fatto che, tanto se l'imitatore fu Menandro, quanto se fu Difilo — è noto che la cronologia difilea è poco sicura, e del resto la vita di Menandro cade tutta nello stesso periodo in cui visse Difilo (1) — tra le commedie dei due autori esisteva eguaglianza di alcuni personaggi ed affinità di intreccio, quindi l'uno dovette riprender l'argomento già trattato dall'altro, certo nella speranza di migliorarlo. Così intendiamo come, perchè una commedia non si confondesse con l'altra, gli Alessandrini distinguessero quella difilea col doppio titolo: esso valeva quanto fare osservar subito ad ogni lettore come bisognasse tener separate due opere, le quali, in fondo e salvo la forma, avevano a base un eguale argomento.

È possibile andare anche più a fondo in questa ricerca? Io credo di sì, poichè osservo che il personaggio del 'Miles gloriosus' era assai popolare e

(1) LEGRAND, o. c. 13[10].

comune nella commedia attica, e qualche tratto fondamentale delle sue azioni in rapporto ad un suo amore con una cortigiana doveva pur ripetersi in tutte le commedie che da esso ricevevano il loro titolo, fosse questo una parola di carattere generale (come *Στρατιώτης* o *Miles gloriosus*) od un nome personale (come *Αἰρησιτείχης* o *Θρασυλέων*). Ma se ammettiamo una tale affinità od uguaglianza fra i drammi di varî autori, non avremo nessuna difficoltà a capire, p. es., come non abbiamo sbagliato a giudicare il titolo *Στρατιώτης ἢ Τύχων* di Antifane (n. 21 p. 60 s. e 66). Anzi abbiamo proprio da ammettere una somiglianza intrinseca fra, ad es., il *Θρασυλέων* di Menandro e questo *Στρατιώτης* di Antifane, al quale sarà stato aggiunto il nome proprio, quale seconda parte del titolo doppio, appunto per metterlo in relazione con l'opera scritta da Menandro, ispiratosi al suo predecessore.

Ammettendo tali affinità interne fra due commedie di autori diversi, possiamo spiegare una quantità di fatti , i quali altrimenti ci rimarrebbero oscuri, impedendoci il giudizio sulla formazione dei titoli doppî. Ripeto che non voglio far qui sfoggio di facili teorie, facili a costruirsi su materiali così scarsi come quelli che abbiamo , anche perchè gli esempî ora addotti mi sembrano abbastanza chiari e precisi. Ma qualche altra piccola cosa si può aggiungere.

Abbiamo parlato di sopra (n. 19 p. 64 s.) delle due commedie di Antifane e di Eubulo intitolate egualmente *Οἰνόμαος ἢ Πέλοψ*. Qui possiamo aggiungere che il fr. 172 di Antifane, l'unico a noi giunto della sua commedia (Ath. IV 130 *e*), paragona i gusti

semplici dei Greci nel mangiare a quelli dei Persiani (*Ἕλληνες* v. 1; *παρὰ δ' ἡμετέροις προγόνοισιν* v. 4; *μεγάλῳ βασιλεῖ* v. 7). È molto semplice la supposizione che qui parli l'asiatico Pelope, naturalmente accennando altresì a persone e ad usi anche del tempo del poeta (*μεγάλῳ βασιλεῖ*), ma, in certo modo, riferiti ai tempi mitici (*παρὰ δ' ἡμετέροις προγόνοισιν*). — L'unico fr. del dramma di Eubulo (73 ∼ Ath. XV 678 *f*) ci richiama proprio alla gara fra Pelope ed Enomao (*περιφοραῖς κυκλούμενος κτέ.*): sicchè non si può dubitare che l'argomento delle due commedie non fosse il medesimo, la contesa, cioè, per Ippodamia. Supponiamo adunque che uno dei poeti intitolasse *Οἰνόμαος* la sua commedia, e l'altro *Πέλοψ* per distinguerla da quella del primo: ci renderemo facilmente conto del doppio titolo. Oppure possiamo ritenere, come abbiamo fatto a p. 64 s., che si sia accostato l'*Οἰνόμαος* di Antifane al *Πέλοψ* di Nicocare (K I 773), e che, per la somiglianza tra i due poeti della *μέση*, si sieno agguagliati i titoli dei loro drammi.

Consideriamo ancora, prima di passare ad altro, un fatto non privo di importanza che può bene illuminarci. Lo Schol. Aristoph. *Lys.* 389 scrive: *Ἑορτὴν γὰρ ἐπετέλουν τῷ Ἀδώνιδι αἱ γυναῖκες καὶ κήπους τινὰς εἰς τὰ δώματα ἀνέφερον. τινὲς δ' ἐκ τούτου τὸ δρᾶμα Ἀδωνιαζούσας ἐπιγράφουσιν οὐ καλῶς.* Anzitutto, noi sappiamo chi fossero i *τινές* i quali *ἐπέγραψαν Ἀδωνιαζούσας* questo dramma: essi furono gli Alessandrini, e soprattutto Callimaco, ed è facile che questa notizia sia penetrata nello scolio per mezzo di Didimo (cf. p. 114. 119). Ma per quale ragione avrebbero essi dato alla commedia il

secondo nome *Ἀδωνιάζουσαι*? Effettivamente, allorchè lo scoliasta o la sua fonte ci dicono esser stato dato *οὐ καλῶς* questo titolo alla *Lisistrata* per via di questo passo (387-398), noi non possiamo dar loro torto, troppo grande sembrandoci la sproporzione tra quei pochi versi ed il titolo, tanto più perchè essi versi son lì più per una digressione che per altro. Ma una ragione deve pur esserci, ed io non la so trovare altro che considarando che Filippide scrisse una commedia intitolata *Ἀδωνιάζουσαι*, i cui frr. (K III 301 s.), pur nella loro miseria, ci mostrano che le parti principali dovevano essere sostenute da donne. Se potessimo ammettere che i tratti principali del luogo aristofaneo (specialmente i vv. 388. 392 s.) corrispondessero a ciò che realmente avveniva nelle feste di Adone; e che questi tratti, più o meno sviluppati, apparissero nella commedia di Filippide; i nostri dubbî sarebbero risolti senz'altro. Invece, così all'oscuro come siamo, una cosa sola è certa: tra l'opera di Aristofane e quella di Filippide doveva correre qualche relazione: sebbene non possiamo precisare nè quale, nè quanto stretta fosse (1).

Pur troppo ci sono dei casi nei quali non ci è possibile vedere perchè ad una di due commedie, con titolo eguale sia stato dato un titolo doppio, ed all'altra (o ad altre, se sono più di due) no. Abbiam sopra parlato dei due drammi *Οἰνόμαος ἤ*

(1) L'altro titolo *Διαλλαγαί* (Sch. Ar. *Lys*. Rav. 1114 *ποῦ 'στιν ἡ Διαλλαγή*) entrato nell'ind. Ambrosiano (*Λυσιστράτη ἢ Διαλλαγαί*, Novati, *Herm*. XIV 463) mi rimane completamente oscuro, cf. p. 39.

Πέλοψ, e ci siam resi conto del doppio titolo, ammettendo una fondamentale identità nell'azione e nello svolgimento delle due commedie. Ma cosa dire, per fare un solo esempio, degli *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις* di Amfide (K II 240) e di Alesside (K II 323) (1)? Di ciascuna abbiamo un solo fr., ed in ambedue si parla di pesci: si sarà adunque parlato anche di mangiare, nella commedia; ma di qui a dire che l'azione fosse eguale nei due drammi corre un bel tratto, che oggi non si può in nessun modo coprire. Secondo quanto abbiam detto fin qui, dovremmo credere che tra le due commedie in questione non ci fosse relazione se non nel titolo; quantunque non sia da escludere il caso che o l'una o l'altra od ambedue — e questo vale per tutti i casi simili — o pel loro poco valore, o per altre cause a noi ignote sien cadute presto in dimenticanza, e non sieno più state nè lette nè studiate. Per tale possibilità, o per altre che sarebbe facile escogitare, dobbiam ripetere con Pindaro *ἁμέραι δ' ἐπίλοιποι μάρτυρες σοφώτατοι.* Chi sa che i trovamenti di nuovi papiri non ci dieno il modo di precisare, e di accrescere, le noste cognizioni in questo campo.

A questa seconda causa di creazione di titoli doppî — cioè somiglianza di argomento o di intreccio — possiamo far seguire, a guisa di corollario, la rielaborazione che di un dramma fece un altro poeta. Chi sa mai quanti titoli doppî, tra

(1) L'*ἐπὶ* col dativo mi fa ritenere che l'argomento abbia poco di comune con gli *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*: o si trattava di altri sette personaggi i quali nulla avevano di comune coi mitici, oppure essi stavano tranquillamente dentro o presso Tebe.

quelli a noi giunti, si sono formati proprio per questa via: un poeta aveva scritto un dramma, che un altro rielaborò cambiandogli il titolo, mentre poi gli studiosi ed i critici alessandrini completarono quest'ultimo aggiungendogli quello dell'originale; o, viceversa, misero in relazione fra loro le due commedie, aggiungendo a quella originale il titolo della derivata. Anche in questo campo noi abbiamo da combattere contro la scarsità del nostro materiale di studio, il quale è, generalmente, tale che si sottrae ad ogni nostro efficace controllo. Ma, per induzione, possiamo benissimo arrivare a constatare almeno il fatto.

Non ci dobbiamo meravigliare che un poeta o copiasse da un altro o riducesse all' uso suo un'opera altrui: anzitutto il Menandro cairense ci ha mostrato che un poeta non sdegnava di ripetere più volte l'intreccio di una sua opera, e poi gli antichi non erano schizzinosi come noi in fatto di proprietà letteraria. Ne fan fede le accuse di plagio che gli autori si lanciavano fra loro, e le constazioni che, più tardi, potevano fare gli studiosi. Così era possibile affermare che Filippo faceva rappresentare dei drammi di Eubulo (1); Cratino accusava Aristofane di copiare da Eupoli (2); Clemente di Alessandria (3) affermava che Euripide si era appropriato quattro versi di Epicarmo (fr. 290, Kai. 146), asseriva (4) che Aristofane aveva preso dei versi

(1) Schol. Platon. Bekk. 331; cf. Ath. XIII 568 *f*, M 342.

(2) Cratin. fr. 200 ∾ Sch. Arist. *Eq*. 351, cf. K. I 74.

(3) *Str*. VI 740 P; pei furti epicarmei di Euripide cf. Kai. 146.

(4) *Str*. VI 751 P ; cf. Sch. Ar. *Thesm*. 215 per ciò che Aristofane prese dagli *Ἰδαῖοι* di Cratino, e sopra n. 2. p. 24 ss.

degli *Ἐμπιμπράμενοι* di Cratino, e poteva scrivere (1): *Πλάτων δὲ ὁ κωμικὸς καὶ Ἀριστοφάνης ἐν τῷ Δαιδάλῳ τά ἀλλήλων ὑφαιροῦνται* (2). Ora, sia come si voglia tale questione, abbia cioè o non abbia ragione il Cobet (*obs. crit.* 67 ss.), a cui aderisce il Kock, secondo il quale Platone non avrebbe mai scritto un *Dedalo*; è evidente che accuse di tal genere non potevano apparire nè strane nè rare. Anzi, pure a ciò si devono forse l' incertezza ed i dubbî, di cui abbiamo parlato altrove (p. 29[1]), nel nominar gli autori di certe commedie: agli esempî riferiti di sopra possiamo ora aggiungere gli *Ἀγαθοί* attribuiti a Ferecrate ed a Strattide (3).

Non si tratta qui di pure e semplici congetture, giacchè mi par certa l'ipotesi del Meineke (I 218 s.), che Aristagora cambiasse un po' la commedia di Metagene intitolata *Αὖραι* e la chiamasse *Μαμμάκυθος*, in base ad Ath. XIII 571 *b*. Però Ateneo VIII 355 *a*, ci dice qualche cosa di più: scrivendo, infatti, *τὸ ἐκ Μαμμακύθου ἢ Αὐρῶν Μεταγένους ἰαμβεῖον*, ci permette di vedere come, per la via e nel modo ora indicati, potesse nascere un titolo doppio: fatta la confusione tra le due commedie ed i due poeti, le opere loro venivano a riunirsi sotto un solo titolo, comprendente i titoli singoli delle due opere originariamente divise (K I 704 ss., 710 s.).

Ed ora riesce chiaro anche il passo di Suida che, s. v. *Στράττις*, attribuisce a questo poeta anche gli

(1) *Str.* VI 753 P.

(2). K I 435. 605; cf. Aristoph. fr. 186 ∾ Plat. fr. 18.

(3) Ath. X 415 *c*, XV 685 *b*. Tornerò presto altrove su tutti i dubbî che Ateneo manifesta circa gli autori delle opere che cita.

Ἀγαθοὶ ἤτοι Ἀργυρίου ἀφανισμός: la congiunzione *ἤτοι* spiega perchè gli *Ἀγαθοί* vennero attribuiti a Strattide od a Ferecrate: l'opera del primo non era se non un rifacimento di quella del secondo, ma con un nuovo titolo. E poichè questo non era doppio (1), Suida non poteva citare col semplice *ἤ*, ma doveva porre una più forte forma di disgiunzione. È possibile che a lui od alla sua fonte, per difetto di materiale o per difetto di memoria, sfuggisse il vero titolo dato da Strattide alla sua commedia (2).

γ) Il doppio titolo è dovuto ad una doppia redazione del dramma. — Dovremmo qui entrare nella questione della cosiddetta *διασκευή*; questione assai complicata ed interessante, ma su cui non è ora il caso di insistere. Mi contento perciò, oltre che al Meineke I 31 s., di rimandare al lavoro citato dell'Haas (I 31 ss.). Ad ogni modo, i passi fondamentali per intendere la *διασκευή* sono due, Galeno XV p. 424 Kühn e Arg. VI Aristoph. *Nub.* Il passo di Galeno è chiaro, e dice che

(1) Questa è la sola ipotesi possibile per spiegare l'*ἤτοι*: è quindi da rifiutare ciò che dice in proposito l'Haas, o. c. I 44 s.

(2) Non aggiungo altri esempi, parendomi sufficienti quelli riferiti fin qui: qualche altra cosa si può vedere in Legrand, *Daos* 289. È però notevole che non si abbiano doppî titoli, p. es., per l' *Ἄντεια* di Alesside e per quella di Antifane (Ath. III 127 *b*). Ma non è strano che, in molti casi, le commedie così rifatte e fornite di titolo diverso dall'originale, non assumessero un titolo doppio, come avrebbe dovuto avvenire per l' *Ὑποβολιμαῖος* di Filemone, rispetto al *Κώκαλος* di Aristofane (o di Ararote, Arg. IV Aristoph. *Plut.*), se dobbiamo credere a Clem. Al. *Str.* VI 2. 26.—Un' *Ἄντεια*, certo per la causa esposta di sopra, era attribuita a Filillio e ad Eunico, K I 781, Ath. XIII 567 c.

un rifacimento o *διασκευή* di qualche opera, doveva, rispetto al primo lavoro, contenere delle aggiunte, delle modificazioni od anche delle diminuzioni. Invece l'argom. VI alle *Nubi* ammette anche cambiamenti di personaggi. Si capisce come, nel caso previsto da Galeno, il titolo della commedia dovesse rimanere immutato, con la sola aggiunta dei segni *α'* e *β'*. Infatti Galeno cita come esempio l'*Αὐτόλυκος* di Eupoli, a cui potremmo aggiungere gli *'Αδελφοί* e l' *'Επίκληρος* di Menandro, per tacere di altri dei quali abbiam discorso a p. 35.

Qualora invece il cambiamento fosse esteso anche a qualche personaggio, la seconda redazione poteva prendere un titolo proprio (come avvenne per l' *'Ανδρία* e la *Περινθία* di Menandro, secondo la testimonianza di Terenzio, *Andr.* 9 ss., o per l' *"Ηβας γάμος ἢ Μοῦσαι* [1] di Epicarmo, cf. Ath. III 110 *b*)— ma questo caso è rarissimo, ed ammette sempre la possibilità di pensare ad un titolo doppio dato dai critici per distinguere un'opera da un'altra. Poteva però rimanere in uso il primo titolo originale, a cui si aggiungeva il nome del personaggio principale, diverso nelle due redazioni, come abbiamo visto per i *Δράματα* di Aristofane (*Δ. ἢ Κένταυρος, Δ. ἢ Νίοβος*), per i *Μακεδόνες* di Strattide (*Μ. ἢ Παυσανίας, Μ. ἢ Κινησίας*), per l'*Eunuco* di Difilo (*Ε. ἢ Στρατιώτης, Ε. ἢ Αἱρησιτείχης*).

(1) Cf. sopra, n. 57 p. 106 ss. In Ath. III 110 *b* il *κἄν* usato fa pensare appunto ad un cambiamento di nome nelle due commedie, identiche del resto in molte parti.

*
* *

Prima di passare ad altro argomento, è bene di riassumere in poche parole quanto abbiamo veduto fin qui:

1°) I titoli delle commedie di Menandro — e quelli di moltissime altre — sono spesso citati con errori o con varietà tali da far qualche volta dubitare della sincerità della loro tradizione;

2°) i titoli doppî non furono mai di uso comune, venendo le citazioni fatte per lo più con titoli semplici;

3°) essi son dovuti agli Alessandrini,

4°) i quali vollero distinguer le commedie simili per argomento o per intreccio, quelle diverse pure avendo titolo eguale, quelle nate da varie (due) redazioni,

5°) sebbene talvolta il doppio titolo sia nato dal fatto che, per essere due commedie, di autori diversi, derivate l'una dall'altra, non si seppero sempre distinguere, mentre i due titoli si fusero in uno solo doppio.

Capitolo VII.

I nomi femminili in Menandro.

Nel fr. 66 di Menandro, dall' Ἀρρηφόρος (Steph. Byz. s. v. Δωδώνη), troviamo al v. 1 (K III 22) il nome femminile Μυρτίλη: esso ci fu tramandato, come spero di mostrare in questo capitolo, per errore, e deve essere corretto.

Mi propongo di esaminare brevemente i nomi femminili in Menandro, per vedere come e donde li scegliesse, e per correggere l'errato Μυρτίλη. Per far ciò sarebbe anzitutto necessario distinguere i nomi stessi in quattro categorie, comprendenti la prima quelli riferibili a matrone, la seconda quelli di giovanette libere, la terza quelli di schiave, la quarta quelli di cortigiane. Ma una divisione qualsiasi, se può riuscir proficua almeno in parte pei nomi maschili (giacchè tutti sapevano che, p. es., un Sosia doveva essere uno schiavo, un Polemone od un Trasileonte un soldato, un Lachete un vecchio, e così via) (1); non conduce invece ad alcun

(1) Cf. i luoghi raccolti dal Kock nell'introduzione al Δύσκολος di Menandro (III 36 s.) e Donato, ad Ter. *Ad.* I 1. 1, e ad *Andr.* I 3. 21 (Ritschl, *opuscula* III 350 s.). Anche le maschere erano

pratico risultato pei nomi femminili, non essendo raro il caso che il nome di una matrona sia adottato per una cortigiana o viceversa (1). Nè mi fermerò a discutere il valore intrinseco, specialmente pel senso spiritoso che alcuni potevano avere, di ogni nome, giacchè troppo manca alle nostre conoscenze per giungere a conclusioni sicure, ed, al solito, i nomi femminili meno dei maschili si prestano a questa indagine (2).

Nell' elenco che segue son segnati con asterisco i nomi non riferiti dal B[echtel, *die attischen Frauennamen*], con † quelli che non si trovano in F[ick]-B[echtel, *die griechischen Personennamen* [2]], con ∞ quelli non riportati nella *Prosopographia Attica* del Kirchner, e con ╳ quelli che sono attestati da iscrizioni o da altre fonti storiche (3). Mi son servito anche dell'*Onomatologus comicus* del Ritschl (*opuscula* III 301 ss.), che cito sempre con Ri., e dello studio dello Schmidt, *Griechische Personennamen bei Plautus* (Hermes XXXVII 1902) che riferisco col solo nome Schmidt. Per maggiori informazioni rimando al lessico del Pape-Benseler, avvertendo che a me non im-

fisse, a seconda dei personaggi, ed in modo che il pubblico potesse subito riconoscerli al loro apparire sulla scena: cf. il catalogo di Polluce IV 143 ss., e ROBERT, *die Masken der neueren att. Kom*, XXV. Hall. Winkelmannspr.

(1) SCHMIDT, *Hermes* XXXVII 1902. 197.

(2) Rimando perciò a STEIGER, *der Eigenname in der att. Kom.*, Diss. Erlangen 1888 (discreta raccolta di materiale per quanto non rechi gran contributo di novità), a BREITENBACH, nella dissertazione più volte citata, ed a PASCAL, *Dioniso* 213 ss.

(3) Per le iscrizioni mi son valso in modo speciale delle indicazioni del BECHTEL, del FICK-BECHTEL, e dell'indice del *CIA*.

portava raccoglier tutte le testimonianze a noi giunte dei singoli nomi, ma soltanto notar quelli i quali furono usati da altri autori.

1. Nomi usati nei frammenti menandrei.

1. ∞ × Ἁβρότονον, Ἐπιτρ. 213 (1), Σαμ. 226.—Madre di Temistocle, Plut. *Themist.* 1, Ath. XIII 576 c B 105, F-B 327, Ri. 303.

2. ∞ * × Ἀντικύρα, Κόλ. fr. 295. 1=Ath. XIII 587 e; Ath. XIII 586 f (Οἶα, ὥς Ἀριστοφάνης εἴρηκεν ἐν τῷ περὶ ἑταιρῶν, Ἀντικύραν αὐτὴν φάσκων κληθῆναι). F-B 350.

3. × Γλυκέρα, Περικ. 256, fab. inc. fr. 569. 1, 945.—Ath. XIII 584 *a*, 585 *cd*, 586 *bcd*, 594 *d*, 605 *d*; Alciphr. I 29, II 3, 4, I 39. 1; Aristaen. II 3, I 19 ex., I 22 in. B 44, F-B 86, Ri. 306, *CIA*.

4. ∞ × Γλυκέριον, Μισογύνης fr. 329. 1 (?), fab. inc. fr. 944. — Ath. XIII 582 *de* (da Macone), Ter. *Andr.* dram. pers., Lucian. *Catapl.* 12, ἑτ. διάλ.1, Alciphr. II 4. 2. Aristaen. I 22 med. B. 44, F-B 86, Ri. 306, *CIA*.

5. ∞ † × Δωρίς, Περικ. 62, Κόλ. 18.—Luc. ἑτ. διάλ. 2. B 12. 59. 73, *CIA*.

6. × Ἡδεῖα, Γεωργ. 16 (?)—B 41, F-B 124, *CIA*.

7. ∞ † * Θαΐς, titolo di commedia menandrea. — Plut. *Alex.* 38; Ath. XIII 567 *c*, 576 *d*, 585 *e*, IV 174 *e*; Ter. *Eun.* dram. pers., Luc. ἑτ. διάλ. 1, Alciphr. I 33, 34, 39. 2; Aristaen. II 16 in., Philostr. *ep.* 22; Turpil. *Philopator* fr. VII 3 (Ribb. 126); com-

(1) I versi delle commedie menandree son quelli dell'ed. mai. del Körte.

media di Afranio (Ribb. 247 s.) commedia di Ipparco (K III 273). Ri. 312 (1).

8. ∞ ⫲ *Ἰσχάς, Κόλ.* fr. 295. 1 = Ath. XIII 587 *e*. B 104.

9. ∞ ╳ *Κορώνη, Κόλ.* fr. 295. 1 = Ath. XIII 587 *e*. — Ath. XIII 583 *a*, 587 *b*, *e*, *f* = Filetero fr. 96 (K II 232). B 92 s., F-B 321, *CIA*.

10. ∞ ⫲ *Κρωβύλη, Πλόκ.* fr. 462. 5, 10, inc. fab. fr. 929. — Luc. *ἑτ. διάλ.* 6, B 119.

11. ∞ ⫲ * ╳ *Μανία* inc. fab. fr. 943. — Aristoph. *Thesm.* 754, Xenoph. *Hell.* III 1. 8, Aelian. *ep.* 1. 2, Ath. XIII 578 *b* ss. (da Macone), *CIA*.

12. ╳ *Μυρρίνη,* [*Ἥρως*] dram. pers., *Περικ.* 212, *Γεωργ.* 41. — Aristoph. *Pax* 1154 (?), *Lysistr.* dram. pers., Thuc. VI 55, Plaut. *Cas.* dram. pers., Ter. *Hec.* dram. pers., Luc. *de merc. cond.* 34 (nome di una cagna), Ath. XIII 567 *f* (= Timocl. fr. 253. 3 ∼ K II 462), 590 *c*, 593 *a*, Alciphr. I 32, 37, 39. 2, Aristaen. II 15. B 103, F-B 328, Ri. 324, Schmidt 197, *CIA*.

13. ∞ ⫲ * *Μυρτίλη, Ἀρρηφ.* fr. 66. 1.

(╳ *Μυρτίλος,* poeta comico K I 253 s., uno degli interlocutori dei *Dipnosofisti*, Thuc. V 19. 24, nome mitico e di varie persone.

╳ *Μυρτάλη,* Hor. *carm.* I 33. 4, Martial. V 4, Justin.

(1) Non metto qui la *Θεττάλη* o *Θετταλή* del titolo omonimo perchè, dalla notizia di Plin. *NH* XXX 6. 7 (K III 65) non mi pare sia un nome proprio. *Thessala* è un personaggio dell'*Amphitr.*, cf. Alciphr. I 39. 2, Ri. 313, B 57 (iscr.); questo nome manca in F-B. Non tengo conto nemmeno di *Καρίνη*, titolo di una commedia menandrea, di una di Antifane e di un'altra di Cecilio, ritenendo che sia un nome etnico.

IX 7 [soprannome di Olimpiade], Luc. *ἑτ. διάλ.* 14. Aristaen. II 16, I 3 ex. B 103, F-B 328; cf. anche Forcellini-De Vit *on. lat.* s. v., *CIA*.

╳ *Μύρτη* e derivati, B. 102, F-B 328, *CIA*.

╳ *Μυρτία*, Aristoph. *Vesp.* 1397, B. 102, F-B 328, *CIA*.

† * ╳ *Μύρτιον*, amica di Tolomeo Filadelfo, Ath. XIII 576 *f*, Luc. *ἑτ. διάλ.* 2, *νεκρ. διάλ.* 27. 7 etc.).

14. ∞ † *Ναννάριον*, *Κόλ.* fr. 295.2 = Ath. XIII 587 *e*. B 116.

15. ∞ † *Νάννιον*, *Ψευδηρακ.* fr. 524 — Iperide presso Ath. XIII 558 *c* (= Anaxil. fr. 22.15 ∼ K II 270), 567 *ef* (= Timocl. fr. 25. 3 ∼ K II 462), 576 *c*, 578 *ab* (da Macone); titolo di una commedia di Eubulo, K II 187 (o di Filippo? cfr. Ath. XIII 568 *f*, Meineke I 342) Anth. V 207. B 116, *CIA*.

16. † ╳ *Παμφίλη*, *Ἐπιτρ.* 508, inc. fab. fr. 566 (introdotto dal Capps prima di *Ἐπιτρ.* 638 = 432 Körte, cf. nell'appendice alla sua edizione p. 292).—Titolo di commedie di Teopompo (K I 744) e di Alesside (K II 360), Ter. *Ad.* dram. pers., *Eun.* 440 e passim, *Phorm.* 310 e passim, Plaut. *Stich.* dram. pers., Ath. XIII 591 *e*. B 30. 36, Ri. 325, *CIA*.

17. ╳ *Πλαγγών*, [*Ἥρ.*] 24, *Σαμ.* 285. — Demosth. *or.* 39. 40, titolo di una commedia di Eubulo (K II 194), Ath. XIII 558 *b* (= Anaxil. fr. 22.8 ∼ K II 270), 567 *e* (= Timocl. fr. 25. 2 ∼ K II 462), 594 *b c*, XV 690 *e*, Alciphr. fr. 6. 12, III 22. 3 (nome di un cagnolino). B 115, F-B 331, *CIA* (1).

(1) Chi inventò l'unguento detto *πλαγγόνιον* non fu un uomo, come si legge in F-B l. c., ma una donna, cf. MEINEKE I 366.

18. ⏑ ⏑ ⏗ ⨯ *Πλόκιον*, titolo di commedia. — Titolo di una commedia di Cecilio (Ribb. 68 ss.). B 117, Schmidt 203.

19. ⨯ *Ῥόδη*, *Ἱέρ.* fr. 245. 6, inc. fab. fr. 546.5.— Anthol. VII 575. B 32, F-B 248 (*Ῥόδιον* titolo di una commedia di Alesside ∼ II 372, cf. sopra n. 33 p. 78, *CIA*.

20. ⏑ ⏑ ⏗ * ⨯ *Σωφρόνη*, [*Ἡρ.*] dram. pers. *Ἐπιτρ.* 522. —Ter. *Phorm.* dram. pers., *Eun.* dram. pers., Aristaen. I 6 in. (nutrice). Cf. *Σώφρων* in F-B 258, *CIA*.

21. ⏑ ⏑ ⏗ ⨯ *Τρύφη*, *Σαμ.* fr. 437. — Ath. X 431 *b* (= Alex. fr. 230. 3 ∼ K II 381). B 127.

22. ⏑ ⨯ *Ὑμνίς*, titolo di commedia. — Titolo di una commedia di Cecilio (Ribb. 52 s.), Anth. VII 643, Luc. *ἑτ. διάλ.* 13. B 71, F-B 306, Ri. 331.

23. ⏑ ⏑ ⨯ *Φάνιον*, titolo di commedia.—Ter. *Phorm.* 201 e passim, Anth. XII 82, Ath. XIII 567 *c*. B 122, F-B 273, Ri. 331 (cf. *Φανίς* B 35 [iscr.] F-B 273), *CIA*.

24. ⏑ ⏑ ⨯ *Φίλιννα*, *Γεωργ.* 22. — Titolo di una commedia di Egemone (K I 700), e di una di Assionico (K II 414), Aristoph. *Nub.* 684, Ath. XIII 557 *c*, 578 *a*, Luc. *ἑτ. διάλ.* 3, Aristaen. II 3. B 36, F-B 279, *CIA*.

25. ⏗ * ⨯ *Φιλουμένη*, inc. fab. fr. 620.1 (?).—Titolo di una commedia di Cecilio (Ribb. 68), Ter. *Andr.* 306. 1001. *Hec.* 191 e passim, Ath. VIII 365 *a* (= Crobyli fr. 5. 2 ∼ K III 380), Anth. V 40, Alciphr. I 40, 39. 2, Ael. Arist. *or.* XXIII 511. Schmidt 201. 612 (Plaut. *Stich.*), Ri. 332 (*Φιλουμενός* in F-B 279), *CIA*.

26. ⏑ ⏑ ⨯ *Φρυγία*, inc. fab. fr. 940.—Ter. *Haut.* dram. pers., *Ad.* 973, Plaut. *Aulul.* 333, Aelian. *ep.* 8 in.,

19 ex. B 158, F-B 345, Schmidt 201, Ri. 332 (1).

27. † × *Χρυσίς*, *Σαμ.* 86, *Εὐν.* Sch. Pers. *sat.* V 161 s. (cf. K III 53 s.), *Κόλ.* fr. 295. 1 (= Ath. XII 587 *e*). — Titolo di una commedia di Antifane (K II 110), Ter. *Andr.* 85 e passim, Plaut. *Pseud.* 659, Trabea fr. I 3 (Ribb. 26), figlia di Demeneto in Luc. *Philops.* 14, Luc. *ἑτ. διάλ.* 8, Ath. XIII 567 *f* (= Timocl. fr. 25. 4 ∼ K II 462), Anth. XIV 118, Aristaen. II 15. B 37 s., Schmidt 183, Ri. 332. (*Χρυσίον*, Alciphr. I 39. 2), *CIA*.

2. Nomi che non appariscono in Menandro, ma sono in commedie di Plauto e Terenzio derivate da Menandro.

28. ∞ † Adelphasium (*Ἀδελφάσιον*), Plaut. *Poen.* dram. pers. — B 67[1], Schmidt 354, Ri. 303.

29. ∞ * Anterastylis (*Ἀντεραστυλίς*), Plaut. *Poen.* dram. pers. — F-B 111, Schmidt 356, Ri. 304.

30. ∞ † * × Antiphila (*Ἀντιφίλη*), Plaut. *Cist.* (cf. Schmidt 177. 611), Ter. *Haut.* dram. pers., Turpil. *Philopator* fr. VII 4 (Ribb. 126). — Ri. 304 (*Ἀντίφιλος* in F-B 279), *CIA*.

31. ∞ † * Archylis (*Ἀρχυλίς*), Ter. *And.* 228. 481, Plaut. *Trucul.* dram. pers. — Schmidt 178, Ri. 305.

32. ∞ † × Bacchis (*Βακχίς*), Ter. *Haut.* dram. pers., *Hec.* dram pers., Plaut. *Bacch.*, K III 438 = fr. ad. 152 (il titolo di Epigene, K II 416 s., è dubbio, cf. M 355), Sopatro *Βακχίς* (cf. sopra n. 61 p. 110), Ath. XIII 594 *bc*, 595 *a*, Luc. *ἑτ. διάλ.* 4, Alciphr.

(1) 'Phrygis' in Turpil. *Leucad.* fr. II (Ribb. 114) è genitivo, non nominativo come crede lo Schmidt l. c.

I 29-32, 39, 38. 1. — B 140 (Nchtrg. a p. 55), Schmidt 179. 610, Ri. 306, *CIA*.

33. ∞ Canthara (*Κανθάρα*), Ter. *And.* 769, *Ad.* 353, Plaut. *Epid.* 567. — B 96, F-B 321, Schmidt 181, Ri. 315.

34. ∞ ┼ Crocotium (*Κροκώτιον*), Plaut. *Stich.* dram. pers. — B. 117, Schmidt 364, Ri. 318.

35. [∞ ╳ Dorcium (*Δόρκιον*), Turpil. *Leucadia* fr. XVI (Ribb. 117), Ter. *Phorm.* 152, Anth. XII 161.— B 87, F-B 321. 323, Ri. 309, *CIA*. (Cf. ╳ *Δορκάς*, Luc. *ἑτ διάλ.* 9; *Δορκίς* titolo di Alesside in K II 316; B 87, F-B 321)].

36. ∞ ┼ ╳ Gymnasium (*Γυμνάσιον*), Plaut. *Cist.* dram. pers. — B 124, Schmidt 190 s, Ri. 307.

37. ∞ ┼ * Halisca (*Ἁλίσκη*), Plaut. *Cist.* dram. pers. — Schmidt 191, Ri. 303.

38. ∞ ╳ Lesbia (*Λεσβία*), Ter. *Andr.* dram. pers., Luc. *ἑτ. διάλ.* 2.3,4. — B 58; F-B 344, Ri. 319.

39. ∞ ┼ ╳ Melaenis (*Μελαινίς*), Plaut. *Cist.* dram. pers. -- Ath. XIII 588 *c*, Paus. VIII 65 (*'Αφροδίτη Μελαινίς* onorata a Corinto). B 77. 91, Schmidt 196, Ri. 323, *CIA*.

40. ∞ Mysis (*Μυσίς*), Ter. *And.* dram. pers. — B 60, F-B 345, Ri. 324.

41. ∞ ┼ * Pasibula (*Πασιβούλη*), Ter. *And.* 945. — Schmidt 377. Ri. 326.

42. ┼ ╳ Phanostrata (*Φανοστράτη*), Plaut. *Cist.* dram. pers. — Alciphr. III 50. 2, Ath. XIII 585 *f*, 586 *a*, Demosth. XXII 56 (etera ateniese), XLIII 42 B 33, Schmidt 200, Ri. 331 (*Φανόστρατος* in F-B 256, 273), *CIA*.

43. ┼ ╳ Philtera (*Φιλτέρα*). Ter. *Haut.* 662. — B 43, Ri. 332 (*Φίλτερος, Φιλωτέρα* in F-B 279).

44. ╳ Pythias (*Πυθιάς*), Ter. *Eun.* dram. pers.— Fenicide fr. 4. 2 (K III 334), Turpil. *Philopator* fr. VII 4 (Ribb. 126), Diog. La. V 53, Luc. *ἑτ. διάλ.* 12, Aristaen. II 2, I 12 med. et ex.; I 19 med. et. ex., Hor. *a. p.* 238. B 53, F-B 345, Schmidt 204, Ri. 328 s., *CIA*.

45. ∞ † * Selenium (*Σελήνιον*), Plaut. *Cist.* dram. pers. — Schmidt 206, Ri. 329 (*Selenio* di donna in *CIL* I 1087).

46. † ╳ Sostrata (*Σωστράτη*), Ter. *Ad.* dram. pers., *Haut.* dram. pers., *Hec.* dram. pers. — B 33, Ri. 330 (*Σώστρατος* in F-B 258), *CIA*.

47. ∞ † Stephanium (*Στεφάνιον*), Plaut. *Stich.* dram. pers. — B 118, Schmidt 208 s., Ri. 330.

48. ∞ ╳ Syra (*Σύρα*). Ter. *Hec.* dram. pers., Plaut. *Cist.* dram. pers., *Merc.* dram. pers., Truc. 405. 530 (?) — Philem. fr. 125 (K II 518), Apollod. Car. fr. 8 (K III 283), Aristoph. *Pax* 1146, Cecilio *Titthe* fr. II (Ribb. 82), Luc. *ἑτ. διάλ.* 4. 4, Alciphr. III 25. 1; figlia di Archia fondatore di Siracusa in Choerob. *can.* p. 751. 10. B 58, F-B 345, Schmidt 210, Ri. 330, *CIA*.

***

Sono adunque, compreso il nome 'Dorcium' usato da Turpilio in una commedia derivata da Menandro, quarantotto nomi femminili, che erano, e sono, in Menandro stesso, o che egli poteva avere usato, giacchè li troviamo in commedie plautine o terenziane che risalgono a lui. Di questi quarantotto nomi, ben trentaquattro sono accertati o da iscrizioni o come appartenenti a personaggi storici. Altri in-

vece sono attestati come sicuramente in uso, poichè li vediamo adoperati da altri autori, come Luciano, Alcifrone, Aristeneto; oppure dai poeti comici in drammi non menandrei o non desunti da Menandro. Questi sono tre, sicchè abbiamo un totale di trentasette nomi che possiamo esser certi abbiano appartenuto a donne reali.

Rimangono perciò undici nomi, i quali dobbiamo vedere come e da chi ci sono stati trasmessi.

I nomi *Ἰσχάς, Μυρτίλη, Ναννάριον* si trovano soltanto in Menandro; ma il primo e l'ultimo si possono ritenere sicuri, poichè il fr. 295 del *Κόλαξ* è riferito da Ath. XIII 587 *e*, là dove cita i nomi di molte etere. — Vengono in seguito 'Mysis' e 'Pasibula' dati soltanto da Terenzio in commedie menandree; e 'Adelphasium', 'Anterastylis', 'Crocotium', 'Halisca', 'Stephanium' usati da Plauto in commedie menandree anch'esse, di più 'Selenium' assicurato — nella forma 'Selenio' — dalla iscrizione *CIL* I 1087. Non è lecito sapere con precisione quali di questi nomi siano appartenuti all'uso attico al tempo di Menandro, e quali sieno invece stati inventati da Plauto e da Terenzio, foggiandoli in modo analogo ai nomi effettivamente attici. Non dobbiamo dimenticare che questi due poeti — e probabilmente anche gli altri — non si limitarono a cambiare i nomi degli originali, come avvenne nel caso della *Χρυσίς*, personaggio dell'*Eunuco* Menandreo, divenuta Taide nell'imitazione di Terenzio (cf. K III 53 s.); ne inventarono, invece, alcuni di sana pianta: così il 'Pyrgopolinices' di Plauto non ha corrispondente in greco. Ad ogni modo, tutti i nomi or ora ricordati sono ben fog-

giati sul greco (cf. Schmidt 353 ss.), secondo il costume sempre osservato da Plauto e da Terenzio (1).

Facendo perciò astrazione dai nomi incontrollabili usati da questi due autori; e che possono o essere inventati, od essersi trovati presso altri autori greci diversi da Menandro (ciò, del resto, servirebbe bene a controllarli e ad assicurarli come attici); rimane il solo *Μυρτίλη*, il quale è un vero e proprio *ἅπαξ λεγόμενον*, di cui non solo non abbiamo altri esempî in tutta la letteratura greca, ma che sta solitario anche fra quelli i quali possono ricondursi alla forma semplice *Μύρτη* (2).

Quasi tutti i nomi da noi presi in considerazione dimostrano come Menandro non li formasse fantasticamente, ma li scegliesse dalla vita reale: anzi è opportuno notare come dei ventisei nomi (eccetto *Μυρτίλη*) che leggiamo nei suoi frammenti, ventitre son controllati da iscrizioni o si conoscono per avere appartenuto a donne storiche; mentre tutti i rimanenti son citati o da Ateneo o da altri autori — anche se questi possano, come Luciano Alcifrone Aristeneto, averli derivati dalla commedia.

Da quanto abbiamo esposto, sorge l'assoluta necessità di ritenere che *Μυρτίλη* sia un nome dovuto ad un semplice errore, che bisogna correggere. La prima impressione potrebbe spingerci a mutare

(1) Anche se questi nomi si trovassero tutti in iscrizioni latine, ciò non vorrebbe significare che essi fossero già in uso ad Atene nel IV sec. a. C.

(2) Non si potrà obiettare che il nome *Μυρτίλα* si trovi riferito una volta presso lo Pseudo-Plutarco, *prov.* 9, giacchè ivi il testo è certamente corrotto, ed i codd. dànno varie lezioni differenti, le quali rendono quel nome oltremodo dubbio.

Μυρτίλη in *Μυρτάλη*; ma a far questo si oppongono due difficoltà: la prima sarebbe il cambiamento di suoni *ι ∼ α*, troppo diversi tra loro per essere facilmente scambiati; la seconda, il fatto che *Μυρτάλη* — almeno per quanto sappiamo — non è un nome usato dai poeti comici. Ed allora non resta che cambiare *Μυρτίλη* in *Μυρρίνη* (da *Μυρρίνη* - *ΜυρσιΝΗ* - *ΜυρσιΛΗ* su analogia del nome mitico *Μυρσίλος* - *Μυρτίλος*); introducendo nel fr. 66 di Menandro un buon nome comico, e sicuro, perchè attestato e controllato da altre fonti letterarie e da iscrizioni.

Il secondo verso del frammento non può esser preso in un senso troppo letterale, giacchè il contesto dimostra come la parola *τίτθη*, qui non significhi 'balia', ma abbia il valore di un vezzeggiativo. Sicchè il senso dei vv. 1-2 dev'essere, ad un dipresso, il seguente: 'Se alcuno faccia tanto di muovere questa Mirrina, o la chiami *τίτθη* (1), essa non smette più di parlare, e fa come il bronzo di Dodona' etc. Mirrina è dunque una donna loquace; ma non è detto che sia una schiava od una nutrice. Anzi, quando il suo nome non è dato a qualche etera, è sempre riferito (Menandro, Terenzio, Plauto, Tucidide) ad una matrona (2).

---

(1) Leggo *ἤ* col Bentley e col Kock. L'*ἦν* di Steph. Byz. non dà senso.

(2) Cf. Donat. ad Ter. *Ad.* 1. 1 (Ritschl, *opuscula* III 350. 6).

Capitolo VIII.

[*ΗΡΩΣΜ*]*ΕΝΑΝΔΡΟΥ*?

Dopo le obiezioni mosse da molti al titolo che il Lefebvre credette opportuno di dare alla prima delle commedie menandree da lui scoperte, par che quasi tutti si sieno adattati ad accettare il titolo stesso, il quale ormai ha ricevuto quasi diritto di cittadinanza tra quelli di opere classiche a noi pervenute. Ma, ciò non ostante, le dette obiezioni, che in parte si son venute accrescendo per via, sono tali e tante da far ritenere il dubbio non pur legittimo, ma doveroso (1). Mi pare opportuno riassumerle brevemente tutte, indicando anche quelle che di per sè non hanno se non un valore relativo.

Già subito dopo la scoperta del papiro di Aphroditopolis, e non appena alcuni fra i più illustri fi·

(1) La scoperta di un frammento dell' *Ἥρως* in un frustulo del papiro cairense, recententemente fatta dal Lefebvre e comunicata dal Körte (*Berl. phil. Woch.* 1911.1421) non ha affatto quel valore probativo che quest'ultimo vorrebbe darle. Si ricordi che il papiro è mutilo e che non sappiamo quali e quante commedie contenesse in origine. Che meraviglia che potesse contenere anche il vero *Ἥρως*, di cui si è conservato appunto il fr. ora scoperto?

lologi si furono occupati del nuovo trovamento, trattando di esso (1), notavo come il titolo *Ἥρως* non fosse sostenibile, perchè:

1°) tra i nove frr. noti dell'*Ἥρως* menandreo, nessuno dà qualsiasi luce alla nuova commedia scoperta, nè ci autorizza in alcun modo a metterlo in relazione con essa;

2°) perchè *Ἄγνοια* è un personaggio della *Περικειρομένη*, come ad es. l' 'Auxilium deus' della *Cistellaria*, o il 'Lar familiaris' dell' *Aulularia*, e nessuna di queste divinità dà il nome alla commedia in cui si trova: anzi, la sua parte si riduce sostanzialmente a dar ragione al pubblico dell' intreccio comico (2). Di più non c'è esempio di commedia che abbia ricevuto il suo titolo dal *θεὸς προλογίζων* (3); sicchè possiamo esser certi che l' *Ἄγνοια* di Difilo o di Macone (4), se qui è in giuoco la omonima personificazione divina, nelle commedie in cui appariva doveva avere una parte ben superiore a quella di recitare il prologo; mentre l' *Ἔλεγχος* di Menandro (fr. 545, K III 165) non serviva sicuramente come titolo di alcun dramma.

3°) A questi argomenti ne aggiunse uno il Maccari (5), osservando che, se diamo a questa commedia il titolo *Ἥρως*, veniamo a guastare l'ordine

(1) *Atene e Roma* 1908, 100 ss.

(2) Cf. su ciò anche Menozzi, *Sull' ἥρως di Men.*, Firenze 1908, 4 ss.

(3) Legrand *Rev. des ét. anc.* 1907. 4 p. 23 dell'estr. Perciò non credo che il prologo della *Νύξ* di Filemone venisse esposto dalla dea omonima, come ora vorrebbe lo stesso dotto, *Daos* 493[4].

(4) K II 541 (la commedia difilea era attribuita anche a Calliade, Ath. IX 401 *a*), III 324 s.

(5) *Berl. phil. Woch.* 1909. 1131.

alfabetico, in cui dovevano esser disposte le commedie nel papiro. Pel Maccari, dunque, è necessario trovare un titolo; il quale cominci con una lettera dell'alfabeto precedente ad *E* giacchè la commedia successiva è intitolata *Ἐπιτρέποντες*.

4°) Dopo la pubblicazione del papiro, magistralmente fatta dal Körte (1), si è visto che tra il primo segno scritto nel papiro, e leggibile, e la lettera *E* del nome *Μ]ενάνδρου*, c'è posto per almeno otto lettere. Quel primo segno, che parve al Lefebvre ed al Körte l'asta destra di un *H*, ed al Seymour de' Ricci un *P*, ha, come rilevo da un disegno gentilmente fornitomi dal Dr. Chr. Jensen, il quale è per ora l'ultimo studioso da cui il papiro sia stato esaminato e studiato (2), forma superiormente uncinata verso destra, ed è, in realtà, più vicino a *P* che non ad *H*. Il Körte poi dichiara di essere incerto, se quel segno di cui parliamo fosse o no preceduto da altre lettere (3); ma il Jensen mi comunica che prima di esso rimane qualche altro evidente vestigio di scrittura.

5°) L'*Ἥρως* non è neppur nominato nell'argomento, onde pare che non potesse aver davvero tale importanza da dare il titolo alla commedia.

Come si vede, queste obiezioni non sono nè poche nè di piccolo peso, e specialmente quelle segnate sotto i nn. 2 e 4 mi sembrano molto gravi, per

(1) *Menandrea*, ed. mai. Lpz. Teubner 1900.

(2) I risultati del suo esame si trovano in *Rh. Mus.* 1910. 539 ss. Per la cortesia della sua comunicazione lo ringrazio qui vivamente.

(3) o. c. XIII.

quanto il Körte ed il Capps (1) cerchino di mantenere il titolo del Lefebvre, con argomenti più ingegnosi che persuasivi.

Confesso che l'obiezione più debole mi pare quella proposta dal Maccari, e del resto ha già cercato di abbatterla — e mi pare con successo — il Körte (2), agli argomenti del quale si può aggiungere che non era regolare la citazione in ordine alfabetico nemmeno presso i raccoglitori od i critici (3), come non era nemmeno nelle edizioni comuni delle tragedie di Eschilo. Di più, data la scarsezza dei frr. già noti dell' *Ἥρως* e il pochissimo che ci dicono i versi del papiro, anche la prima obiezione può non esser grave; come può esser lieve la quinta, giacchè l'argomento è davvero, come suol dirsi, tirato via.

Ma rimangono le obiezioni n. 2 e n. 4; per la prima di esse non ho bisogno di spender molte parole, essendo sufficiente che io rimandi al mio lavoro citato: sarà bene invece fermarsi sulla seconda.

Ammettendo che il titolo fosse realmente *Ἥρως* dobbiamo supporre che fra il *Σ* finale ed il *M* iniziale del nome *Μενάνδρου* corresse uno spazio vuoto. Ora, il papiro non ha esempio di parole staccate; soltanto in tre luoghi (*Ἐπιτρ.* dopo il v. 201, *Σαμ.* dopo il v. 270, *Περικ.* dopo il v. 76) si trova l'indicazione *Χοροῦ* divisa in tre parti (*ΧΟ/Ρ/ΟΥ*), evidentemente per amore di simmetria, in modo da dare a quella parola tutta, o quasi, l'estensione di

(1) Nella sua recentissima edizione (Boston, 1910) 3 s.

(2) l. c.

(3) Cf. quel che abbiamo già sopra notato per Suida, p. 48[1].

un verso normale. Ma, al contrario, anche l'indicazione *τατουδϱαμ|πϱοσωπα* è formata di lettere che non mostrano nessun distacco tra loro; ed in generale si ha un piccolo intervallo fra le lettere soltanto dopo un'interpunzione od un apostrofo. Sicchè cade l'ipotesi del Capps (l. c.), il quale suppone la prima lettera del titolo (*H*) e la prima del nome del poeta (*M*) essere state almeno due volte più grandi delle altre; e uno spazio di due lettere essere rimasto vuoto tra quelle due parole. Ipotesi, del resto, insostenibile, anche perchè non apparisce affatto che l'asta, interpretata per *H*, sia più grande di tutte le altre lettere.

Ove a questi argomenti aggiungiamo che l'asta iniziale dal disegno favoritomi dallo Jensen, sembra molto più simile ad un *P*, come vide già il Seymour de' Ricci, e che davanti ad essa appariscono altre traccie di scrittura; vedremo come il titolo *῞Ηϱως* possa rimanere per ora e finchè non si trovi una denominazione che meglio convenga alla commedia, o finchè altri trovamenti non risolvano in modo certo e definitivo la questione (1). Però è bene ricordare che esso deve essere errato, poichè non regge affatto alla critica.

Ma la critica ha un obbligo: quello cioè di vedere se, date le prove negative di una affermazione, non possa costruir positivamente, dimostrando qual

(1) Pel fr. dell' *῞Ηϱως* scoperto in un pezzetto del papiro cairense, cf. sopra p. 155[1].

sia la verità: in altre parole, e nel caso attuale, cercare se nessuna delle altre commedie menandree, di cui son noti i titoli e di cui possediamo frammenti, si presti ad illuminarci sul conto di questa, del cui titolo discutiamo; e se non sia possibile trovare un titolo più soddisfacente di quello dato dal primo editore del papiro, e mantenuto generalmente per comodità di citazione.

Per far ciò con piena e sicura cognizione di causa sarebbe necessario possedere la riproduzione fotografica del papiro; possiamo anzi, a questo proposito, lamentarci — come fa il Capps (1) — che nessuno abbia pensato finora a fornire gli studiosi di un tal mezzo semplice e sicuro di controllo. Ad ogni modo, mancando la fotografia, posso servirmi di un elemento prezioso nel disegno favoritomi dallo Jensen, donde rilevo che non solo è sicuro che prima del supposto *H* stava qualche altra lettera, ma che, pur se i segni di essa non fossero visibili tuttora, noi dovremmo senz'altro ammettere che l'*H* non fosse la prima lettera del titolo. Alludo ai segni serpentiformi ~ posti sotto e sopra il titolo, ed in fine all'argomento di questa commedia ed a varie scene di altre. Essi, dove sono conservati, cominciano sempre esattamente al principio di ogni verso e sotto alla prima lettera di esso. Invece, nel titolo, lo stesso segno ~ è posto a sinistra dell'asta verticale: dunque, prima di questa, deve esistere almeno un'altra lettera. Di modo che il titolo deve contenere una lettera che cominci con un'asta, al

(1) Nella sua ed. p. VIII. (Mentre correggo le bozze di stampa, esce appunto in luce tale riproduzione).

séguito di una o più lettere e prima di altre sette segni alfabetici, giacchè l'ottavo posto deve esser riserbato al *M* di *Μενάνδρου*; ricordando che, fra tutti, avrà maggiore probabilità di essere accolto e ritenuto vero, un titolo nel quale l'asta di cui abbiam detto sia piuttosto un *P* che non un'altra lettera, giacchè *P* parve la vera scrittura al Seymour de' Ricci, ed il disegno dello Jensen si avvicina più a questo che ad altro segno.

L'argomento della commedia è troppo noto perchè ci sia bisogno di ricordarlo minutamente: pel mio scopo basta rammentare che uno schiavo ama una fanciulla, ritenendola della sua condizione; a questa fanciulla un vicino ha fatto violenza; e, poichè si viene a scoprire che ella è figlia di colei, presso di cui si trova a servizio, tutto finisce con un matrimonio tra essa ed il seduttore.

Per noi importano molto due punti: il dialogo tra Geta e Daos si interrompe sul più bello del racconto che questi, a proposito del suo amore, fa all'altro; e — tenendo conto delle analogie presentate dalle commedie latine affini per struttura a questa di Menandro — fra la fine della parte conservata ed il principio del prologo vero e proprio detto dall'*ἥρως* dovevano correre, pochi più o pochi meno, circa cinquanta versi, tanto che il Leo credette di potere inserir qui il fr. 345 K, attribuito invece dal Meineke al *Μισούμενος* dello stesso au-

tore (1). Io credo che il Leo abbia ragione, perchè la risposta di Geta in questo tr. combina con lo scherzo che egli fa al v. 16 s. Ma, anche per mezzo di questi due versi, non si riesce a colmare la lacuna fra la parte nota del dialogo ed il prologo pronunziato dall' *ἥρως*. Dato il carattere di tutto ciò che i due schiavi si dicono, mi sembra che l'unico pensiero conveniente al soggetto ed al contesto sia che, dopo la discussione, Geta cerchi di distogliere Daos dal suo amore, sconsigliandolo anche di ammogliarsi, ciò che converrebbe pure alle sue ultime parole *θύσαιμ' ἀνόνητον* (2), specialmente se — come mi par probabile — si deve accettare il supplemento del Capps al v. prec. *ἐγὼ γὰρ καὶ πένης ὤν*. Naturalmente, è bene riservare ogni giudizio sulle altre congetture del Capps, non altrettanto probabili come questa, a proposito dei versi anteriori, che il dotto americano vorrebbe mettere a riscontro con i due ultimi citati.

Il consiglio di Geta non viene, e si capisce, accolto dall'innamorato Daos, il quale si ostina nel suo progetto, finchè si giunge al riconoscimento finale, ed al matrimonio tra il giovane Fidia e la fanciulla da lui violata, Plangone. Ma, prima di inseguir questa traccia, dobbiamo esaminare una premessa del nostro dramma, e vedere a quale conclusione essa ci tragga.

In questa commedia noi dobbiamo presupporre due atti di violenza commessi su fanciulle: uno,

(1) *Gott. Nachr.* 1907. 317.

(2) Così bisogna leggere nel pap., cf. JENSEN, *Rh. Mus.* 1910. 577; il KÖRTE leggeva *θύσαιμ' ἅλις, νὴ τὸν Πο[σειδῶ*.

molti anni prima dell'azione (18, se deve esser posto qui il fr. O del pap.) da Lachete su Mirrina, divenuta poi sua legittima consorte, ed uno recentemente da Fidia su Plangone. Ambedue questi atti fan ricorrere il nostro pensiero a qualche festa notturna, in cui essi poterono avvenire, come ne dovevano in realtà avvenire non raramente, se almeno dobbiamo credere alla testimonianza di Menandro stesso (1). Ora, se noi troviamo una commedia menandrea in cui qualche elemento ci porti ad ammettere la possibilità di uno stupro avvenuto durante una festa, e questo elemento sia unito con altri riferibili a ciò che dicevamo poco sopra a proposito del dialogo fra i due schiavi; avremo, se non erro, qualche probabilità per ritenere che alla commedia stessa si riferisca appunto il primo frammento afroditopolitano. Naturalmente bisognerà che il titolo della commedia che cerchiamo si adatti al numero di lettere mancanti ed alle traccie di scrittura conservate nel titolo del papiro. Esaminando tutti i titoli noti come appartenenti a Menandro, uno solo si presta ad essere assai bene supplito nel papiro, mentre i frammenti riuniti sotto di esso contengono alcuno degli accenni da noi desiderati. La commedia di cui si tratta è l' *'Αρρηφόρος*, frr. 65-73 K.

L'identificazione che io propongo qui non è, mi

(1) Negli *'Επιτρέποντες*, cfr. Capps 6[1]. — Per altre commedie, cf. Leo, *Plaut. Forsch.* 143; anche nella tragedia non manca qualche caso simile: certo è quello dell'*Ione* di Euripide, 545 ss.; possibile quello dell' *Auge* del medesimo autore (Wilamowitz, *An. Eur.* 189).

preme avvertirlo, perfettamente sicura; essa ha soltanto un certo grado di probabilità, ed io ne sviluppo il concetto, sperando soprattutto che altri esamini di nuovo a fondo la questione, per vedere se non si possa risolvere definitivamente. Qualche dubbio, ad ogni modo, può ancora rimanere, ed io cercherò di risolverlo, meglio che mi sia possibile.

Anzitutto parliamo del titolo. Abbiam visto come il primo segno visibile tracciato sul papiro sia un'asta verticale uncinata superiormente verso destra; come innanzi ad esso dovesse trovarsi almeno un'altra lettera; e finalmente come tra esso e l' *E* di *M*]*ενάνδρου* ci sia il posto per otto lettere. Orbene, se davanti quel segno poniamo un *A*, scrivendo *Ἀρρηφόρος* riempiamo il vuoto del papiro e possiamo dir di soddisfare ad ogni altra necessità paleografica: sicchè la forma da darsi al titolo sarebbe *A*]*P*[*PHΦOPOΣM*]*ENANΔPOY*. Di più il fr. 65 K si adatta come meglio non si può desiderare al senso da noi richiesto. Ivi infatti due persone discutono fra loro, ed una di esse sconsiglia l'altra dal prender moglie, anche adducendo se stesso come esempio. Si metta Geta al posto dell'interlocutore A del Kock, e Daos al posto dell'interlocutore B, ed avremo un altro fr. adatto al prologo della nostra commedia, insieme col fr. 345, già attribuito dal Leo alla stessa parte.

Ancora, il nome *Ἀρρηφόρος* richiama alla nostra mente una di quelle feste ateniesi a cui intervenivano delle donne, ed in cui poteva esser facile un atto di violenza come quello commesso da Lachete su Mirrina o da Fidia su Plangone. Non è possibile stabilire se *ἀρρηφόρος* fosse l'una o l'altra

di queste due dònne, la madre o la figlia; od anche se fossero ambedue. Ma il titolo si adatta ad ognuno dei casi accennati, e potrebbe ben riferirsi al dramma di cui discorriamo, il contenuto del quale verrebbe ad essere il seguente: Mirrina o Plangone sono state sedotte durante le *ἀρρηφόρια*; l'una ha avuto, l'altra sta per avere un figlio, frutto della seduzione; un Eroe, probabilmente il buon genio della casa, come il 'Lar familiaris' dell'*Aulularia*, dispone gli avvenimenti in modo che tutto venga in chiaro, e prepara così, o meglio preannunzia, lo scioglimento drammatico. Insomma il nome verrebbe alla commedia dalla condizione in cui si trovava una delle due donne sedotte al momento della seduzione: nel caso in cui il nome stesso provenga da Mirrina, lo scioglimento baserà in modo speciale sul riconoscimento di Lachete; nel caso, invece, che provenga da Plangone, il riconoscimento avverrà da parte di Fidia, dopo che, per un qualche caso dell'intreccio, sarà dimostrato che ella è figlia di Mirrina e di Lachete.

Però convengo che in tal modo si passa da un'ipotesi all'altra; e poichè tali supposizioni non hanno gran valore ai fini del mio lavoro, le lascio per trattare d'altro, e precisamente per esporre e cercar di risolvere i dubbî che nascono da quanto abbiam detto finora.

Anzitutto, *ἀρρηφόρος* può avere il significato, da me supposto, di giovane donna nubile che partecipa ad una festa insieme con altre, ad una festa detta *ἀρρηφόρια*? Come è noto, questa domanda ha già dato luogo ad una questione abbastanza complicata di rituale religioso. Secondo la

notizia data dall'*Et. M.* 149.18 e da Harpocrat. s v. *ἀρρηφορεῖν*, si chiamavano *ἀρρηφόροι* quattro fanciulle nobili, elette in servizio di Atena, due delle quali dovevano portare il peplo della dea nella solenne processione panatenaica. Esse erano *ἀρρηφόροι ἀπὸ ἐτῶν ἑπτὰ μέχρις ἕνδεκα* (*Et. M.*). La questione fatta a questo proposito (1), se quelle fanciulle dovevano essere fra i sette e gli undici anni di età, oppure se per quattro anni, da sette in poi (cioè per una *pentaeteris*, o grande anno panatenaico) dovevano servire alla dea Atena, non riguarda il nostro compito. E del resto par ch' essa si debba facilmente risolvere, tenuto conto di Aristoph. *Lys.* 141 s. *ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθὺς ἠρρηφόρουν, εἶτ' ἀλετρὶς ἦ δεκέτις οὖσα τἀρχηγέτι*, giacchè se le donne del coro posson dire che a dieci anni avevano ricoperto un'altra carica sacrale (2), ciò significa che esse, divenute *ἀρρηφόροι* a sette anni, non avevano continuato a servire alla dea fino agli undici. Invece è di grande interesse un'altra questione: se le *ἀρρηφόροι* erano quattro bambine nobili, fra i sette e gli undici anni, come era possibile che esse, abitando in luogo appartato (3), potessero correr pericoli quali quelli da noi supposti per Mirrina o per Plangone?

(1) Cf. Preller-Robert, *Gr. Myth.* I 210³, Stengel, *gr. Kultusalt²* (in Iw. v. Müllers, *Handb. d. kl. Altertumsw.* V 3) 198. Per la letteratura e le fonti dell'argomento, cf. il non esauriente articolo dell'Hiller von Gärtringen in Pauly Wissowas, *Realenc* VI 549 ss.

(2) *Ἀλετρίς* era una delle fanciulle che preparavano la farina per le focaccie del sacrificio, cf. *ἄλετος*, Curtius, *Gr. Et.*⁵ 358.

(3) Paus. I 27. 3.

Un altro dubbio è secondario: poichè la nobiltà delle *ἀρρηφόροι* è concordemente attestata dalle fonti (1), l'*ἀρρηφόρος* da cui doveva prender nome la nostra commedia, difficilmente poteva esser Plangone: doveva, al contrario, essere Mirrina, giacchè la prima, come trovatella o figlia adottiva del pastore Tibeios (2), non poteva esser riguardata come nobile. Per questo lato la soluzione del problema sarebbe dunque facile, anche tenendo conto del fr. O che ci riporta a diciotto anni indietro e non a sette od undici, come bisognerebbe ammettere nel caso volessimo fermare la nostra attenzione su Plangone. Sarà perciò opportuno tornare alla prima questione, la quale ci darà il modo di rispondere al problema posto più sopra, circa la possibilità, o meno, che *ἀρρηφόρος* significhi pure g i o v a n e d o n n a n u b i l e partecipante ai misteri.

È noto come la forma *ἀρρηφορεῖν* non apparisca se non in iscrizioni tarde, del II sec. d. C. (3), e come sia assimilata, p. es. dal Robert, alla più antica *ἑρρηφόροι* od *ἑρσηφόροι*. Ciò produce una confusione alla quale non si sottrae neppure miss Harrison (l. c.) (4), tanto più che il passo di Pausania I 27. 3 è poco chiaro. Infatti ivi si parla insieme delle *ἀρρηφόροι* di Atena, del luogo dove abitavano e partecipavano ai misteri, e del santuario

(1) *Et. M.*, Harpocr.; cf. HARRISON, *Proll. to the st. of gr. Rel.* 132.

(2) [*Ἥρως*] 21 s.

(3) Cf. PRELLER-ROBERT, l. c.; GRUPPE, *Gr. Myth.* 34.²

(4) E nemmeno lo SPENGEL, l. c. 215 s.

di Afrodite *ἐν κήποις*, a cui sola convengono delle officianti col titolo di *ἐρρηφόροι* od *ἐρσηφόροι*, come quella che, tra gli altri attributi, doveva anche aver quello di donare la rugiada. Del resto, poi, è sicuro che, dicendo *ἀρρηφόρος*, i Greci non potevano distinguere in questa parola altro che i due elementi *ἄρρη-τον* e *φέρω*, non certo *ἄρδω* (1), nè qualche altra cosa simile. Sicchè il senso generale del nome si adatta a ciò che Pausania dice circa gli oggetti portati sul capo dalle fanciulle, per ordine della sacerdotessa di Atena, nella cerimonia notturna: essi infatti erano sconosciuti tanto alla sacerdotessa quanto alle *ἀρρηφόροι*. Adunque le *ἐρρηφόροι* dovevano appartenere esclusivamente al culto di Afrodite *ἐν κήποις*, le *ἀρρηφόροι* a quello di Atena. Ma se *ἀρρηφόροι* eran quelle che 'portavano le cose segrete', è necessario che esse vengan messe in relazione con le feste dette *'Αρρητοφόρια*, di cui siamo assai bene informati (2). Ora, le *'Αρρητοφόρια* venivano ad equivalere alle tesmoforie, ed erano celebrate da fanciulle, anzichè da donne maritate. Queste feste erano notturne, come c'informa Pausania, e non doveva esser davvero impossibile che vi accadesse qualcosa del genere di ciò che era capitato a Mirrina od a Plangone (3). Vi partecipavano le ragazze nubili, cui spettava certamente il nome — uguale a quello delle quattro

(1) Cf. GRUPPE, l. c. e Sch. Arist. *Lys.* l. c., *Et.M.* 149.16.

(2) Sch. Luc. *ἑτ. διάλ.* 2.1, cf. ROHDE, *Rh. Mus.* XXVI 1870, 548 ss., DIETERICH, *Mutter Erde* 46, HARRISON, *Proll.* 121[3].

(3) Cf. *At. e Roma* cit. 107. Così la figlia di Euclione nella *Aulularia* fu violata 'Caereris vigiliis' (v. 36).

bambine temporaneamente consacrate al culto di Atena — di ἀρρηφόροι, non di ἀρρητοφόροι che non apparisce mai nelle fonti, mentre qui troviamo usata la parola Ἀρρητοφόρια (1).

Così abbiamo, mi pare, risposto alla domanda che ci siamo rivolti, e possiamo concludere in modo da risolvere favorevolmente i nostri dubbî. Mirrina o Plangone, essendo in età da marito, potevano aver partecipato alle Ἀρρη(το)φόρια, ed esservi sedotte rispettivamente da Lachete o da Fidia; e dalla loro condizione di ἀρρηφόροι può aver preso il nome la commedia menandrea di cui ci occupiamo.

*
* *

Però (questa obiezione per quanto implicitamente combattuta nei capitoli precedenti, deve essere ancora completamente abbattuta), però la commedia Ἀρρηφόρος è conosciuta sotto un titolo doppio. Dopo quel che abbiamo detto a proposito dei titoli doppî in genere, e di questo in ispecie (2), mi pare di poter stabilire quanto segue:

1°) o Ἀρρηφόρος ed Αὐλητρίδες sono due commedie diverse;

2°) o la commedia Ἀρρηφόρος aveva anche l'altro titolo Αὐλητρίς, pur essendo diversa dalle Αὐλητρίδες.

Nel primo caso nulla più si può obiettare, ed i frammenti debbono esser divisi sotto i due ti-

(1) Sch. Luc. l. c.

(2) Cf. sopra n. 50 p. 96 ss.

toli, dando alla *'Αρρηφόρος* i frr. 65-67 e 71-73, alle *Αὐλητρίδες* i frr. 66 (in parte e pel solo proverbio *Δωδωναῖον χαλκεῖον*) e 68-70.

Nel secondo caso questa divisione dei frammenti permane immutata, e bisogna solo supporre che nel papiro fosse posto solamente un titolo, anzichè quello doppio completo. Ciò sarebbe del resto in armonia su quanto abbiamo più volte osservato circa le citazioni dei titoli doppi (1), sicchè sarebbe un fenomeno che non ha in sè nulla di strano, e che non verrebbe infirmato dal fatto che troviamo dei papiri, come quelli di Eronda e di Bacchilide, in cui son dati alcuni titoli doppî (2). Soltanto non capiremmo bene in che relazione potrebbe stare una flautista con l'argomento da noi supposto pel dramma, od in che modo essa potesse venire nominata nell'intreccio, poichè non faceva certamente parte dei personaggi. Debbo dire che non credo nemmeno possibile che la flautista fosse Mirrina o Plangone, p. es. durante le *'Αρρηφόρια*, giacchè un tale ufficio è del tutto servile, mentre nè l'una nè l'altra di quelle due donne è schiava: nemmeno Plangone, posta a servizio di Mirrina soltanto per i bisogni materiali di Tibeios (3).

Ove questa dimostrazione sembri persuasiva, apparirà anche maggiore la necessità di cambiare il nome *Μυρτίλη* nel fr. 66.1 in *Μυρρίνη* (4); nè si potranno trovare difficoltà nel distribuire i frr. conser-

(1) Cf. sopra p. 122 e 142.

(2) Cfr. sopra p. 121 s.

(3) v. 27 ss.

(4) Cf. sopra, cap. VII e pag. 154.

vati, facendo, com'è giusto, astrazione dai frr. 71-73 troppo piccoli per essere adattati ad un contesto ipotetico. Infatti il fr. 65 (1) si accorda, come abbiam detto sopra (p. 164), benissimo al prologo ed al dialogo fra Daos e Geta; il fr. 67 può riferirsi

(1) Per comodità dei lettori riporto qui i frr. 65-67 K (per Ateneo seguo la lezione del Kaibel).

Fr. 65 = Ath. XII 559 *de*

⟨Γέτας⟩. οὐ γαμεῖς, ἂν νοῦν ἔχῃς,
τοῦτον καταλιπὼν τὸν βίον· γεγάμηκα γὰρ
καὐτός· διὰ τοῦτο σοὶ παραινῶ μὴ γαμεῖν.
⟨Δᾶος⟩. δεδογμένον τὸ πρᾶγμ'· ἀνερρίφθω κύβος.
⟨Γέτας⟩. πέραινε, σωθείης δέ· νῦν ἀληθινὸν 5
εἰς πέλαγος αὐτὸν ἐμβαλεῖς γὰρ πραγμάτων,
οὐ Λιβυκὸν οὐδ' Αἰγαῖον ⟨οὐδὲ.....
οὗ τῶν τριάκοντ' οὐκ ἀπόλλυται τρία
πλοιάρια· γήμας δ' οὐδὲ εἷς σέσωσθ' ὅλως.

Fr. 66 = Steph. Byz. s. v. *Δωδώνη*

⟨Λάχης⟩. ἐὰν δὲ κινήσῃ μόνον τὴν Μυρρίνην
ταύτην τις ἢ τίτθην καλῇ, πέρας ποεῖ
λαλιᾶς· τὸ Δωδωναῖον ἄν τις χαλκίον,
ὃ λέγουσιν ἠχεῖν, ἣν παράψηθ' ὁ παριών,
τὴν ἡμέραν ὅλην, καταπαύσαι θᾶττον ἢ 5
ταύτην λαλοῦσαν· νύκτα γὰρ προσλαμβάνει.

v. I *Μυρρίνην*] *Μυρτίλην* St.; v. 2 *ποεῖ*] *ποιεῖ* St. Cf. la lezione costante del papiro di Aphroditopodis, p. es. *Ἐπιτρ.* 106. 246 etc.

Fr. 67 = Ath. X 442 *d*

⟨Λάχης ἢ Φειδίας⟩. πάντας μεθύσους τοὺς ἐμπόρους
ποεῖ τὸ Βυζάντιον· ὅλην ἐπίνομεν
τὴν νύκτα † διὰ σὲ καὶ σφόδρ' ἄκρατον, μοὶ δοκῶ.
ἀνίσταμαι γοῦν τέτταρας κεφαλὰς ἔχων.

v. 3. le parole *διὰ σέ* sono certamente corrotte: si aspetta o il nome di un vino, o una parola che equivalga al nostro 'del buono' (bevemmo tutta la notte del buono, e puro etc.), se non una interiezione (*νὴ Δία*, van Herverden; *Θάσιον* Heimsoeth).

ad una narrazione della scena di seduzione: Lachete o Fidia, tornati da un viaggio a Bisanzio — nel quale si erano ubriacati — e con la testa pesante, intervengono alla festa delle Ἀρρηφόρια e vi seducono Mirrina o Plangone. Questo fr. doveva trovar posto nella scena del riconoscimento. In fine, il fr. 66 è probabilmente uno sfogo di Lachete contro sua moglie, rimproverata per la sua loquacità, affine a quello che conosciamo dagli Ἐπιτρέποντες (v. 521 ss.), di Smicrine contro Sofrona (1).

---

(1) Per noi non ha alcun valore, in questo luogo, la questione sollevata da A. Hallenström (*de loco Hor. a. p.* 112 ss., in *Eranos* X 1910 p. 155 s.), il quale legge (come del resto già altri aveva, in base alla lezione di qualche cod., congetturato) nel v. 114 dell'*Arte poetica* 'Davusne loquatur an Heros'. Se ciò fosse vero, potrebbe dir soltanto che Orazio si richiama a questa commedia; ma ciò non avrebbe peso per risolvere la questione del titolo, nè, tanto meno, potrebbe testimoniare in favore del titolo Ἥρως. Però non nascondo che il confronto con Hor. *a. p.* 237 ss. mi fa credere poco verisimile che nel v. 114 Orazio si riferisca a questa commedia menandrea.

PARTE II.

LE APPARIZIONI DEGLI DEI.
ELEMENTI OMERICI NEL TEATRO GRECO.

Capitolo I.

Le apparizioni degli dei nella Commedia Nuova.

Nell'ultimo capitolo della prima parte di questo lavoro abbiamo visto come in una commedia di Menandro il prologo fosse pronunziato da un essere divino, non specificato da alcun altro nome che da quello di Ἥρως (1). Certamente molti si debbono essere domandati, fin da quando apparvero i nuovi frammenti menandrei, in qual modo questo ἥρως apparisse sulla scena, e come, dopo aver recitato il prologo, ne uscisse. Disgraziatamente, proprio il prologo, che per noi avrebbe tanto grande interesse, e non soltanto per la presente questione, è andato perduto, sicchè, per avere una risposta alla domanda testè formulata, occorre cercare altrove. Dall'analogia che può trovarsi esaminando accuratamente tutti i materiali a noi giunti, potremo forse ottenere una conclusione attendibile (2).

(1) Per gli ἥρωες a cui non era dato un nome speciale, cf. Stengel, *gr. Kultusalt.*[2] 128. Che Ἥρως corrisponda al 'Lar familiaris', è per me sicuro; dubitativamente lo credette anche il Leo, *Plaut. Forsch.* 192[1].

(2) Per la tecnica e lo svolgimento dei prologhi, rimando una

Anche in altre commedie menandree la situazione era esposta da esseri divini, i quali mettevano, come si dice, gli spettatori al corrente della situazione, e preannunciavano in qualche modo gli avvenimenti. Ciò poteva avvenire in tre maniere: o, come nel dramma che io vorrei intitolare *Ἀρρηφόρος*, dopo un dialogo iniziale fra due personaggi; o dopo un monologo; o, finalmente, subito al principio della commedia. Nel cosiddetto *Ἥρως*, o meglio, nella supposta *Ἀρρηφόρος*, l' Eroe diceva il prologo dopo il dialogo tra Daos e Geta; e da un dialogo, forse, tra Glicera e Polemone (1), era preceduto il prologo di *Ἄγνοια* nella *Περικειρομένη* (2). Ma non sappiamo se in quest'ultima commedia al dialogo, dato il caso che avvenisse realmente, precedesse anche qualche altra cosa, come un monologo di Glicera. La difficoltà di sapere che cosa si trovasse prima del prologo detto dalla divinità, sussiste per altre commedie, di cui abbiamo soltanto notizie più incerte, giacchè l'Eroe e l' Agnoia non rappresentano due casi sporadici, ma rientrano in una categoria assai numerosa. Così sappiamo che,

volta per sempre al lavoro fondamentale del Leo, *Plaut. Forsch.*, Cap. IV Die Prologe, 170-223, pur notando che in certi particolari le sue deduzioni non sono state confermate dalle nuove commedie menandree.

(1) La sicurezza, se il dialogo fosse o no in questa commedia, dipende tutta dal v. 38, i cui supplementi sono incerti. Il v. 8 s. non presuppone un dialogo, giacchè Agnoia può mostrare la casa di Polemone, dopo aver già parlato di lui, dicendo *τούτου νεανίσκου*.

(2) Cf. Crusius, *Lit. Zentralbl.* 1907 p. 1543, che nota la somiglianza tra questo prologo e quello di Strasburgo.

in un dramma di titolo incerto, Menandro stesso aveva posto in scena un altro essere simbolico e soprannaturale, *Ἔλεγχος* (1); così ci è noto che in una commedia di Filemone appariva *Ἀήρ* ad esporre la situazione fr. (91, K II 505), mentre a *Φόβος* spettava la medesima parte in una commedia di autore ignoto (adesp. 154, K III 439). Dalla commedia nuova, quest'uso di attribuire il prologo ad una divinità passò alla commedia latina, sicchè abbiamo i prologhi di Plauto, assai simili ai menandrei, nell'*Aulularia*, dove è detto dal 'Lar familiaris', nella *Cistellaria* dall' 'Auxilium deus', nel *Trinummus* da 'Luxuria' ed 'Inopia', nel *Rudens* da 'Arcturus'; tutte commedie derivanti dal terzo genere attico, e precisamente l' *Aulularia* (2) e la *Cistellaria* da Menandro, il *Rudens* da Difilo, il *Trinummus* da Filemone. Tuttavia non è da credere che gli spettatori romani ed italici conoscessero tali divinità in questa funzione solo attraverso alle opere derivate dal greco; ma, e naturalmente per l'influsso della tecnica greca, possiamo esser certi che essi apparivano anche in commedie togate, nelle quali, se almeno dobbiamo stare al titolo, di greco non c'era nulla: alludo alla *Sella* di Afranio, il cui prologo era esposto da 'Sapientia' a 'Sophia' (Afran. *Sella* fr. I, Ribb. 241; cf. tog. inc.

(1) fr. 545, K III 165; cf. Leo, *Plaut. Forsch.* 215 s. — Non è impossibile che anche il *Φάσμα* contenesse un prologo dello stesso genere; ma, pur troppo, quel che ne abbiamo (Körte, *Menandrea* 201 ss.) è così mal ridotto, che a grande stento se ne può cavare qualche supposizione non troppo improbabile; cf. Leo, *Herm.* XLIII 1908. 127.

(2) Cf. Leo, *Plaut. Forsch.* 110. 191 s., *Herm.* cit.

nom. fr. I, Ribb. 265), ed al *Proditus*, dove 'Remeligo' sosteneva la medesima funzione (fr. III, Ribb. 237) (1).

Nella commedia antica e di mezzo tali prologhi sono inusitati (2); ma noi possiamo abbastanza bene intenderne l'origine e la derivazione, sol che pensiamo al carattere di quelle divinità. Se infatti eccettuiamo dal loro numero l'*Ἥρως*, il 'Lar familiaris' ed 'Arcturus', e forse anche *Ἀήρ*, abbiamo delle personificazioni di concetti astratti, il che ci riporta direttamente ad Euripide, come ad Euripide ci riportano, del resto, anche le divinità ora nominate (3). I prologhi euripidei, quelli almeno pronunziati da personaggi divini, si possono dividere anch'essi in due categorie: quelli sono infatti o vere e proprie divinità appartenenti al ciclo olimpico, o personificazioni. Così abbiamo da un lato i prologhi, ad es., di Ermes nell'*Jone* o di Afrodite nell'*Ippolito*, e dall'altro quelli sul tipo dell'*Andromeda*, in cui la prima a parlare doveva essere 'Eco' (4).

(1) Anche *Νύξ* è stata personificata qualche volta, ma se in un prologo è dubbio, per quanto probabile, cf. fr. ad. 819, K III 553. — In una commedia incerta di Afranio stesso il prologo era detto da Priapo, inc. fab. fr. II, Ribb. 258 ∾ Macr. *Sat.* VI 5. 6,

(2) Infatti diversamente debbono essere giudicati i prologhi di *Καλλιγένεια* nelle seconde *Tesmoforiazuse* aristofanee (fr. 335, K I 481), e di *Δορπία* nell'*Eracle* di Filillio (fr. 8, K I 784).

(3) Le affinità tra la commedia greca ed Euripide (anche Aristofane costruisce talvolta, come negli *Acarnesi* e nelle *Nubi*, i suoi prologhi in modo analogo e con lo stesso scopo di quelli euripidei) son già state rilevate più volte: cf. Leo, *Plaut. Forsch.* 192. 221.

(4) Robert, *Arch. Ztg.* 1878. 16 ss.; contro di lui Engelmann, *Arch. Stud. zu den Trag.* 65; cf. Bethe, *Proll. zur Gesch des Theat.*

Non voglio per ora insistere sopra questo punto; mi preme tuttavia che esso sia tenuto presente in seguito, per tutto ciò che dovremo dire a proposito delle apparizioni di personaggi divini.

Per tornare a noi, abbiamo veduto che l' *῞Ηρως* esponeva il prologo dopo il dialogo fra Daos e Geta. È possibile che fra questo ed il monologo dell'Eroe non ci fosse altro: infatti la divinità apparisce al terzo posto nella lista dei personaggi conservata dal papiro, precisamente dopo i nomi dei due servi, i quali per primi si presentano sulla scena, cosicchè è lecito credere che essi, finito il dialogo, uscissero per lasciare il posto all'Eroe. Ma potrebbe anche essere che, dopo il dialogo fra Daos e Geta ci fosse, ad es. un monologo di Daos, a cui succedesse il prologo divino: però, oltre che non si capisce bene il perchè del monologo in questione, è inutile insistere su di una cosa di cui siamo perfettamente all'oscuro. Così pure, non possiamo dir nulla a proposito del *Φάσμα*, giacchè, sopposto che il prologo fosse detto da due divinità (1), ci è impossibile di precisare, allo stato delle nostre cono-

191 s. Per quanto a noi non siano giunti esempî sicuri, possiamo però ritenere che qualche prologo comico fosse detto da una divinità olimpica: questo pare almeno rilevarsi dal papiro di Strasburgo in *Gött. Gel. Nachr.* 1899. 549 ss. Si vedano le giuste induzioni in proposito del LEGRAND, *Daos* 493, e si noti come questo fatto costituisca un ravvicinamento di più tra la commedia nuova ed Euripide.

(1) Il che non è inusitato, come dimostra il *Trinummus*. Due divinità, Posidone ed Atena, espongono in un dialogo il prologo delle *Troadi* euripidee.

scenze, qual posto occupasse nella commedia. Le parole di *Ἄγνοια* nella *Περικειρομένη*:

4 ἐγγενομένων δ' ἐτῶν τινων,
5 καὶ τοῦ πολέμου καὶ τῶν Κορινθιακῶν κακῶν
αὐξανομένων, ἡ γραῦς ἀπορουμένη σφόδρα,
τεθραμμένης τῆς παιδός, ἣν νῦν εἴδετε
ὑμεῖς,

pur non bastando a dissipare tutti i nostri dubbî, ci dicono almeno che Glicera era stata sulla scena, forse per lamentarsi della violenza patita da Polemone, il quale per gelosia le aveva tagliato i capelli. Che la scena del taglio dei capelli si sia svolta davanti agli spettatori è cosa in se stessa poco probabile, e credo che nessuno oggi la ritenga più possibile: ma, per l'analogia con la *Cistellaria* — dove Auxilium espone il prologo dopo un monologo della 'lena' preceduto da un dialogo fra Selenio Ginnasio e la 'lena' medesima, è probabile che la parlata a solo di Glicera non aprisse la commedia. Stando così le cose , e se quest' analogia può avere qualche valore, possiamo ritenere che, anche nella supposta *Ἀρρηφόρος*, dopo il dialogo fra i due servi ci fosse un monologo, probabilmente di Daos.

Nelle altre commedie plautine, in cui il prologo è esposto da personaggi divini, esso apre la commedia, e non è preceduto da nient' altro. Sicchè abbiamo due categorie di prologhi, quelli, cioè, in cui al discorso della divinità precede un dialogo, od un monologo, od un dialogo ed un monologo; e quelli in cui non precede nulla, precisamente come accade nelle tragedie euripidee. Anche questo

punto di contatto fra la tecnica della commedia nuova ed Euripide ha, come vedremo in seguito, molta importanza; esso risponde ad un caso il quale si doveva verificare assai di frequente, come dimostrano le tre commedie plautine, una delle quali, l'*Aulularia*, probabilmente derivata da Menandro.

Sgombrato così il campo dalla questione esaminata, la quale costituiva come una pregiudiziale pel nostro assunto, passiamo a vedere in che modo si presentano sulla scena i personaggi divini, che, nella commedia, espongono i prologhi. Esaminando i quali, non può non farci qualche impressione il vedere come essi dicano sempre il loro nome e riferiscano le loro qualità, menzionando anche il loro carattere divino. Agnoia si fa riconoscere al v. 21 *δι' ἐμὲ τὴν Ἄγνοιαν*, ed al v. 49 *διὰ γὰρ θεοῦ καὶ τὸ κακὸν εἰς ἀγαθὸν ῥέπει*; nè è probabile che in modo molto diverso si esprimesse *Ἔλεγχος* (1), dal momento che simile è l'espressione usata dall'*Ἀήρ* di Filemone (fr. 91, v. 3 s. *οὗτός εἰμ' ἐγώ, Ἀήρ*), ed il *Φόβος* del fr. adesp. 154 dice:

> ἀμορφότατος τὴν ὄψιν, εἰμὶ γὰρ Φόβος
> πάντων ἐλάχιστον τοῦ καλοῦ μετέχων θεός.

Se passiamo alle commedie di Plauto, vediamo come non muti la circostanza accennata:

> AUL. 1 *Ne quis miretur qui sim, paucis eloquar.*
> *ego Lar sum familiaris ex hac familia*
> *unde exeuntem me aspexistis.*

(1) Si veda la ricostruzione tentata dal KOCK, giusta nel complesso, sebbene nei particolari si possa dissentire. Per l'analisi del prologo d'*Ἔλεγχος*, LEO, *Plaut. Forsch.* 215 s.

CIST. 153 *Ego eram dicturus, deus qui poteram planius.*
nam mihist Auxilio nomen.
RUD. 1 *Qui gentes omnes mariaque et terras movet,*
eius sum civis civitate caelitum.
ita sum ut videtis splendens stella candida,
signum quod semper tempore exoritur suo
5 *hic atque in caelo. nomen Arcturost mihi.*
TRIN. 6 *Nunc igitur primum quae ego sim et quae illaec siet*
huc quae abiit intro, dicam, si animum advortitis.
primum mihi Plautus nomen Luxuriae indidit,
tum hanc mihi gnatam esse voluit Inopiam (1).

Nè diversamente la 'Sapientia' di Afranio doveva parlare, dal momento che le sue parole sono:

SELLA fr. I *Usus me genuit, mater peperit Memoria,*
Sophiam vocant me Grai, vos Sapientiam,

ed è ovvio, che, se pure non molto possiamo ricavare dai frammenti, molto simili fossero i prologhi di 'Remeligo' e di Priapo presso Afranio (cf. p. 178) (2).

Una così stabile corrispondenza dà luogo a ri-

(1) La somiglianza di questa presentazione con quella di Iride e Lyssa nell'*Eracle* di Euripide (v. 822 ss.) fu messa in evidenza dal LEO, *Plaut. Forsch.* 183. Cf. anche WILAMOWITZ ad l.

(2) Un' altra corrispondenza merita di esser segnalata fra Menandro e Plauto. In quello il discorso di Ἄγνοια si chiude con le parole (50): *ἔρρωσθ', εὐμενεῖς τε γενόμενοι | ἡμῖν θεαταί, καὶ τὰ λοιπὰ σῴζετε*; nella *Cistellaria*, 'Auxilium' dopo il «bene valete» (197) chiude con augurio alla potenza romana, che deve riuscir vittoriosa sui nemici. Così, nel *Rudens*, 'Arcturus' dice (82): «valete, ut hostes vostri diffidant sibi». Evidentemente abbiamo qui un adattamento a cose romane di un esemplare greco, come spesso ne troviamo in Plauto (cf. LEGRAND *Daos* 44 ss.), e quale dev'essere lo stesso Lare dell'*Aulularia*; par certo che un augurio affine si avesse anche nelle commedie greche.

flettere, e ci muove a domandare perchè mai i poeti badassero tanto a dichiarare il *θεὸς προλογίζων*. Si può dire che si trattava di personaggi allegorici, e che per conseguenza non si poteva trovar per essi un costume che li distinguesse e valesse a farli riconoscere súbito, come se fossero invece stati degli dei olimpici. Ma la risposta sarebbe più semplice che vera. Infatti, essa potrebbe valere in qualche modo per *Ἄγνοια*, per 'Auxilium', per 'Luxuria' ed 'Inopia', per 'Remeligo', per 'Sophia', e magari, fino ad un certo punto, per 'Arcturus'; ma non si può dir lo stesso nè per Priapo nè per il 'Lar' il quale doveva presentarsi sulla scena vestito del costume caratteristico dei Lari (1), in modo che tutti lo riconoscessero a prima vista. È bensì vero che il testo delle commedie è destinato, ed era anche nell'antichità, alla lettura oltre che alla rappresentazione, e che un lettore, non avendo l'aiuto di vedere i costumi, avrebbe potuto facilmente errare; ma egli avrebbe pur potuto ricorrere all'indice delle *dramatis personae* che lo avrebbe informato senza fatica e senza perdita di tempo. Sicchè è meglio pensare che le personificazioni divine non avessero un loro modo speciale di venir sulla scena, e si potessero facilmente scambiare con gli altri personaggi comuni, i quali, si noti bene, non dicono mai da sè il loro nome agli spettatori, mentre questo vien conosciuto per via del dialogo (2).

(1) Cf. Wissowa in Roschers *Lexikon* II 1891 ss.

(2) Questo vale pel nome, ma non pel tipo, che aveva sempre la sua maschera fissa, come dimostra il catalogo di Polluce IV 143 ss., cf. Robert, *die Masken d. neuer att. Kom.*

Ciò potrebbe sembrar naturale, anche in confronto della opposta via seguíta dagli dei, se il *Trinummus* non ci avesse conservato un dialogo, nel quale le divinità avrebbero potuto chiamarsi reciprocamente a nome, senza ricorrere al ripiego usato da Plauto o dalla sua fonte.

Ma anche qui ci soccorre l'analogia con Euripide. In tutti i prologhi di lui, pronunziati da un dio o da un essere divinizzato, questi svela anzitutto il suo essere e dice il suo nome:

Così

DIONISO, *Bacch.*

1 Ἥκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα,
Διόνυσος,

AFRODITE, *Hipp.*

1 Πολλὴ μὲν ἐν βροτοῖσι κοὐκ ἀνώνυμος
θεὰ κέκλημαι Κύπρις οὐρανοῦ τ' ἔσω,

ERMES, *Ion.*

1 Ἄτλας, ὁ χαλκέοισι νώτοις οὐρανὸν
θεῶν παλαιὸν οἶκον ἐκτρίβων, θεῶν
μιᾶς ἔφυσε Μαῖαν, ἥ μ' ἐγείνατο
Ἑρμῆν,

POSIDONE, *Tro.*

1 Ἥκω λιπὼν Αἴγαιον ἁλμυρὸν βάθος
πόντου Ποσειδῶν,

POLIDORO, *Hec.*

1 Ἥκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας
λιπών, ἵν' Ἅιδης χωρὶς ᾤκισται θεῶν,
Πολύδωρος,

e l'Apollo dell'*Alcesti* non fa veramente eccezione a questa regola, sebbene non pronunzi il proprio nome, giacchè si fa riconoscer súbito, dicendo che Zeus gli aveva ucciso il figlio Asclepio (v. 3 s.). Ora, di fronte a questi fatti, noi ci troviamo nelle stesse condizioni che davanti agli dei della commedia, poichè se, ad es., Polidoro difficilmente poteva essere riconosciuto a prima vista, Dioniso, Afrodite, Ermes, Posidone, avevano tali attributi e tali caratteristiche apparenze, da non potere esser confusi con altri personaggi divini od umani. Nè Eschilo nè Sofocle (nell' *Aiace*) han fatto qualche cosa di simile; sicchè questa dev' essere una vera e propria innovazione euripidea. E, si noti anche questo, perchè ci farà comodo presto di ricordarlo, la commedia nuova presenta anche in ciò una stretta affinità ed analogia con Euripide.

Se ora torniamo ai comici, dai passi raccolti possiamo dedur subito una cosa, la quale ci alleggerirà alquanto la seguente ricerca: è evidente che, se le divinità prologizzanti fossero apparse sulla scena usando mezzi soprannaturali, come una macchina, non avrebbero avuto bisogno di insistere tanto sul loro carattere divino.

Eppure Euantio (*de comoedia* III 2, Kaibel *FC Gr.* 65, l. 86 ss.) scrive: « tum etiam Graeci prologos non habent more nostrorum, quos <etiam alii> (1) Latini habent. Deinde *ϑεοὺς ἀπὸ μηχανῆς*, id est deos argumentis narrandis machinatos (2), ceteri Latini ad instar Graecorum habent, Terentius non

(1) Così leggo col Leo, *Plaut. Forsch.* 204 s.

(2) Il *ϑεὸς ἀπὸ μηχανῆς* è, nello stesso senso, nominato anche da Donato, *ad Hec.* I 1.1 e *ad Andr.* I 1. 1.

habet ». — È inutile fermarsi ad esaminare questo luogo, che offre non poche difficoltà, nel primo periodo; ma sarà bene fermarsi un momento sul periodo successivo, il quale ci dà una notizia che pare abbia grande interesse, poichè, secondo Euantio, gli dei od i personaggi divini da cui dovevano essere esposte le situazioni drammatiche apparivano 'machinati' cioè *ἀπὸ μηχανῆς*, da una macchina. Verissimo ciò ch'egli dice di Terenzio, nessuna commedia del quale presenta prologhi esposti da qualche Dio; ma per Plauto, e, per conseguenza, per gli autori della commedia nuova da cui deriva, Menandro, Filemone, Difilo, si può accettare l'affermazione del grammatico latino? Una risposta, così per questa come per molte altre delle questioni cui dobbiamo affrontare nel nostro studio, ci può venir data soltanto dall'esame delle opere antiche in sè: già spesso, e bene a ragione, è stato osservato che per aver luce su molte questioni sceniche, dobbiamo ricorrere non a Polluce, la cui inattendibilità è qualche volta manifesta, ma alle opere originali od ai monumenti superstiti. E, per il caso attuale non possiamo ricavar nulla da Menandro, presso il quale l' *Ἥρως* non apparisce ancora nel punto in cui cessa il papiro, e l' *Ἄγνοια* nulla dice circa il modo in cui viene sulla scena; nè da Filemone, nè dall' anonimo che mise uno dei suoi prologhi in bocca a *Φόβος*, nè da Afranio: bisogna ricorrere esclusivamente a Plauto.

Nell' *Aulularia*, il Lare comincia semplicemente col dire che egli protegge la famiglia

3 *unde exeuntem me aspexistis. hanc domum*
iam multos annos est quom possideo et colo.

Or qui è evidente che, se il Lare può dire che gli spettatori l'han visto uscire dalla famiglia di Euclione, ciò significa essere egli uscito dalla casa di lui, e quindi esserne uscito come un uomo qualunque, non servendosi di mezzi che potrebbero parer soprannaturali.

L' ' Auxilium ' della *Cistellaria*, invece, non ci fa saper proprio nulla, all'infuori della sua qualità divina (153 s.). Molto più fortunati siamo per quanto riguarda ' Arcturus ' nel *Rudens*, esprimendosi egli così:

6 *Noctu sum in caelo clarus atque inter deos,*
i n t e r m o r t a l i s a m b u l o i n t e r d i u s.
Et alia signa de caelo ad terram accidunt:
quist imperator divom atque hominum Juppiter,
10 *is nos per gentis aliud alia disparat,*
qui facta hominum, mores, pietatem et fidem
noscamus eqs.

' Arcturus ' dunque « ambulat inter mortalis », ossia, non potendo ciò avvenire con mezzi soprannaturali, quando egli è in terra non si distingue dagli altri uomini, e, per conseguenza, sul teatro deve fare da attore, e deve presentarsi agli spettatori come un altro attore qualsiasi. Ciò del resto si intende anche pel v. 79 s.,

sed servos illic est eius qui egreditur foras:
80 *adulescens huc iam adveniet,*

« huc », dove Arcturus si trova, non su di una macchina, ma sul palcoscenico, quello che nei teatri romani si poteva chiamar *λογεῖον* (1), giacchè,

(1) Cf Tzetz. *prooem. π. κωμ. Pb* VI 36 (KAIBEL, *FC Gr.* 23. 115 ss.), *prooem. Ma* V 20 (KAIBEL 29. 140 s.), *ἴαμβοι τεχνικοί*

se non dovessimo intendere in questo modo, 'Arcturus' non avrebbe mai potuto servirsi dell'avverbio « huc ».

Anche più chiaro, se possibile, è ciò che vediamo nel *Trinummus*. Infatti 'Luxuria' dice ad 'Inopia':

3 *en illae sunt aedes: i intro nunciam,*

e continua:

6 *quae illaec siet,*
huc quae abiit intro, dicam,

giacchè, al solito, come abbiam detto del Lare nell'*Aulularia*, la divinità poteva entrare in una casa passando per la porta, solo qualora non si fosse valsa di mezzi soprannaturali, ma fosse apparsa come un qualsiasi attore.

Per la commedia romana la cosa è, dunque, chiara: gli dei che pronunciavano i prologhi entravano in scena come veri e proprî attori, ed Euantio e Donato si sono ingannati. Cercheremo poi di riconoscere le cause del loro errore; in questo momento dobbiam vedere se le cose si presentino diversamente per le commedie greche, giacchè potrebbe credersi che se i Romani, e particolarmente Plauto, non vollero o non poterono valersi di una macchina, i Greci non si sieno trovati nelle medesime condizioni. Infatti, si potrebbe obiettare che ai tempi della *νέα* le macchine teatrali, complicate e perfezionate, erano in grande uso, ciò che non può dirsi del teatro romano ancora imperfetto,

21 s. (KAIBEL 40 s.); DÖRPFELD-REISCH, *Das gr. Theat.* 302 s., dove sono raccolte altre testimonianze, ma omesse quelle tzetziane.

quale poteva essere quello dei tempi di Plauto. Ma questa obiezione non sarebbe molto forte, per due ragioni: anzitutto perchè, se Plauto adoperava le forme sopra citate, noi siamo quasi sicuri che egli le ricavava da autori greci; in secondo luogo perchè, via via che le commedie si rappresentavano, anche in tempi nei quali i teatri di Roma erano completamente perfezionati, ai prologhi si sarebbero potute fare le opportune aggiunte e modificazioni, in modo che gli dei — non venendo più sulla scena come attori puri e semplici — potessero far capire a noi ed agli spettatori di quel tempo qual fosse il modo in cui apparivano al pubblico, ove non si fossero serviti delle proprie gambe (1).

Ad ogni modo, se non possiamo ricavare molto nè dalle commedie greche nè da Luciano, per quanto riguarda l' *Ἔλεγχος* di Menandro — giacchè le testimonianze che vi si riferiscono, ci dicono soltanto trattarsi di una prosopopea (2), — abbiamo un luogo di Coricio, fornito di una certa importanza: Choric. 121 Boiss. = fr. com. ad. 819 (K III 553) *εἰ κωμῳδίαν ἀπηγγελλόμην, εἰσῆγον ἂν ἐν εἴδει γυναικὸς ἑκατέραν* (sc. *ἡμέραν καὶ νύκτα*), *ὥσπερ τὴν νύκτα τῶν κωμικῶν τις*. Se non prendo

(1) Se non erro, mi pare anzi che questa considerazione valga come una prova di più in favore della tesi che — eccetto piccole e non sostanziali modificazioni — i prologhi di Plauto sien derivati veramente dal greco, giacchè rimasero sempre eguali e corrispondenti a quelli che dovettero essere (e noi sappiamo, oggi, che furono, specialmente per merito della *Περικειρομένη*) i prologhi greci.

(2) Cf. K III 165 s.

abbaglio (cf. p. 178[1]), abbiamo qui l'indicazione di un prologo detto da *Νύξ*, cui un comico poeta aveva rappresentato sotto l'aspetto di una donna; ma Coricio non dice che ella fosse ornata di attributi da cui si rilevasse la sua divinità, ed è perciò da credere che la 'Notte' non fosse se non un attore e come tale apparisse sulla scena. Così è chiaro anche ciò che dice Rutilio (*de fig.* II 91, K III 439 ad frg. ad. 154) «poetae qui fabulas scripserunt, in prologis... humana figura produxerunt personas, quae in veritate... sunt non personae»: i poeti rappresentano sotto forma di uomini anche esseri che non sono uomini, cioè divinità o idee o simboli, di cui si valgono come di persone (1).

Del resto, è legittimo, è giusto che questi prologhi-dei siano rappresentati come attori, anzichè come divinità celesti? in altre parole, è più giusto che essi camminino e si muovano sul palcoscenico come gli altri personaggi del dramma; o che essi scendano dall'alto, mostrando di non aver nulla di comune con quelli? Basta pensare all'ufficio di queste divinità per trovare la risposta. Esse non dovevano recar con sè, nello svolgimento drammatico, nessun elemento soprannaturale: dovevano solamente esporre la situazione per far capire l'antefatto agli spettatori (2); ciò è dichiarato benis-

(1) Lo stesso si deve dire anche pei 'Prologi' impersonali (*Asinaria*, *Captivi*, *Casina*, *Menaechmi*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Truculentus*, *Vidularia*), dei quali però non dobbiamo qui occuparci, come non ci dobbiamo occupare di quelli terenziani di genere diverso: che fossero tutti recitati da un attore, non può esser dubbio.

(2) Non si può dir lo stesso pel *Trinummus* (sul quale cf. Leo,

simo dall'invettiva di 'Auxilium' contro la 'lena' testè uscita dalla scena. Tanto è vero che noi possediamo una commedia plautina, il *Miles gloriosus*, nella quale il servo Palestrione adempie allo stesso ufficio che abbiam visto disimpegnato dagli dei in altre commedie. Perciò bisogna credere che i poeti della *νέα* adottassero talvolta — anzi possiamo dire spesso, tenendo presente, sia il notevole numero dei casi nei quali ciò si verifica, sia la scarsità di materiale a noi giunto — delle divinità o delle figure allogoriche per questo ufficio, o per dare maggiore solennità all'opera loro, o per spiegare più facilmente casi i quali potrebbero esser sembrati inverosimili. Ecco perchè *Ἄγνοια* dice

49 διὰ γὰρ θεοῦ καὶ τὸ κακὸν εἰς ἀγαθὸν ῥέπει
50 γινόμενον :

in casi di intrecci molto complicati, o di antefatti poco naturali, era bene che gli spettatori fossero informati fin da principio che a quelli non era estraneo il volere superiore degli dei, i quali, come erano la cagione di ciò che era avvenuto prima del dramma, così potevano produrre quei fatti, che meglio si adattassero alle condizioni dei personaggi ed alla ragione artistica della commedia.

Sembra, in generale, che, dopo la commedia antica, gli dei non si servissero più di mezzi soprannatu-

Pl. Forsch 182 s.): ma debbo confessar che non so capir bene quale sia la parte delle due dee. I vv. 12-15 sono troppo piccola ed oscura cosa: e quindi o Plauto ha mal ridotto l'originale, od è caduto qualche verso, od il prologo è stato rovinato col tempo, sebbene paia che i vv. 16 s. vogliano accomodare ogni cosa.

rali per venire sulla scena. Questo almeno possiamo dire anche per le commedie nelle quali agivano vere divinità, se vale la testimonianza dell' *Amfitrione* di Plauto, in cui Mercurio e Giove non sono esseri simbolici, ed è da credere (almeno per Giove è sicuro [1]) apparissero anche in qualche tragedia intitolata *'Αμφιτρύων* od *'Αλκμήνη*. Nè l' uno nè l'altro accennano mai ad un meccanismo qualsiasi di cui si sieno serviti per venire sulla scena; mai accennano al cielo. Le stesse ultime parole di Giove: « ego in caelum migro » (v. 1143) non dicono assolutamente nulla, e noi possiamo soltanto rilevarne che il dio esce dalla scena così come vi è entrato (2). Un solo accenno, assai discreto, troviamo della sua dimora posta in luogo diverso da quello dove abitano gli uomini, e superiore ad esso, al v. 863, dove Giove medesimo dice scherzosamente di abitare ' al piano di sopra ' « in superiore qui habito cenaculo », accennando alla sua dimora abituale con frase che sarà bene di tener presente in altra occasione, poichè potrà aiutarci a spiegare un fenomeno non sempre bene interpretato. Anche per Mercurio dobbiamo dir lo stesso che per Giove: egli viene sulla scena, adoperando il verbo ' venio ' senz'altra specificazione (v. 17), verbo che può indicare soltanto il movimento materiale della persona.

(1) Cf. il vaso del Brit. Mus. in ENGELMANN, *Arch. Stud. zu den Trag.* fig. 18 e p 52 ss.; MÜLLER, *de graec. deor. partibus tragicis* (Religionsgesch. Vers. Vorarb. VIII 3) 85.

(2) Che il dio fosse riconoscibile al ' torulus aureus ' della sua pettinatura (v. 144, cf. ROBERT, *die Mask. d. neuer. att. Kom.* 110) — ornamento di cui era privo Amfitrione, non significa nulla pel caso nostro.

Sicchè, da questo breve esame, risalta maggiormente l'errore di Euantio e di Donato, avendo noi veduto con certezza che gli dei, dai quali erano esposti i prologhi, non erano se non attori come gli altri, e che non si servivano di macchine per apparire sulla scena. Ma in qual modo possiamo spiegarci tale errore? Le spiegazioni, come suole avvenire in cose dubbie, possono essere varie. Possiamo infatti supporre che Euantio abbia usato l'espressione « deinde-machinatos » (1) in modo generico, per distinguere gli dei dagli altri attori che raffiguravano personaggi umani, e che entravano nel quadro o nella trama del dramma, senza pensare a conseguire una esatta precisione di linguaggio. Oppure egli si ingannò nel servirsi di qualche sua fonte, la quale parlava di *dei ex machina* nella tragedia — quantunque vedremo come anche ciò sia in qualche parte inesatto — e trasportò alla commedia una espressione che non la riguardava. O, finalmente, ai suoi tempi, in qualche teatro, per dare maggior solennità alle rappresentazioni drammatiche, questi dei si facevano calare sulla scena per mezzo di macchine costruite all'uopo; ed il nostro autore, riferendosi ad un uso molto tardo, non pensò che esso non valeva pei tempi più antichi.

Quel che è certo si è che la commedia attica

(1) Donat. *ad Andr.* I 1. 1 « haec scaena pro argumenti narratione proponitur, in qua fundamenta fabulae iaciuntur, ut virtute poetae sine officio prologi vel *θεῶν ἀπὸ μηχανῆς* et periocham comoediae populus teneat et res agi magis quam narrari videatur »; *ad Hec.* I 1. 1 « hoc autem maluit (introdurre i *προτατικὰ πρόσωπα*) Terentius quam aut per prologum narraret argumentum, aut *θεὸν ἀπὸ μηχανῆς* induceret loqui ».

nuova, e per riflesso anche quella latina derivatane, allorchè introduceva sulla scena qualche divinità, la faceva apparire come qualsivoglia altro attore, sia che uscisse da qualche porta, sia che si avanzasse per qualcuna delle strade raffigurate sulla scena stessa. Non esisteva una macchina con la quale gli dei potessero venir calati dall'alto, sì che essi parlassero agli spettatori da un livello più alto di quello, su cui agivano gli altri personaggi drammatici.

Capitolo II.

Le divinità nei prologhi della Tragedia Greca.

Nel capitolo precedente abbiamo visto come i prologhi della commedia nuova sieno costruiti in modo analogo ai prologhi di Euripide, tanto da potere asserire che questi furono il modello e la radice di quelli. Vediamo ora in qual modo appariscano le divinità nei prologhi delle tragedie euripidee, e se anche su questo punto perduri l'analogia; nè sembri inutile la nostra ricerca, giacchè il campo è ancora diviso fra i dotti, e cercare di produrre l'unità può essere opera proficua, in quanto, ove essa si producesse, si riuscirebbe ad eliminare una di quelle difficoltà che impediscono sia scritta una storia del teatro greco completa ed esatta in tutte le sue parti (1).

Il prologo dell'*Alcesti*, una delle più antiche tragedie euripidee (fu rappresentata nel 438), incomincia con un monologo di Apollo, e séguita con

(1) Specialmente il Bethe, *Proll. zur Gesch. des Theaters im Altert.* 131 ss., sostenne che, tanto nei prologhi quanto alla fine delle tragedie, gli dei apparissero ἀπὸ μηχανῆς; più modesto era stato Ad. Müller, *Gr. Bühnenalt.* 151, e più vicino al vero.

un dialogo fra questo dio e Thanatos. Il primo espone l'antefatto, come cioè egli abbia ottenuto che sia risparmiata la morte per Admeto, se un'altra persona voglia andare all'Ade per lui. E poichè Alcesti, sua moglie, ha fatto il sacrifizio della propria vita, e sta per morire, così il dio, che non vuole essere contaminato dal contatto con la morte, esce dalla casa, e dice:

23 λείπω μελάθρων τῶνδε φιλτάτην στέγην. (1)

Si potrebbe richiamar qui il verso 2 s. dell'*Aulularia*, già citato di sopra (p. 181), ed il confronto mostrerebbe di per sè come Apollo, uscendo dalla casa di Admeto, si presenti in veste di vero e proprio attore. Ma abbiamo di più nel verso successivo, ove è contenuto l'annuncio dell' arrivo di Thanatos:

24 ἤδη δὲ τόνδε Θάνατον εἰσορῶ πέλας,

in cui merita speciale attenzione il pronome *τόνδε*, giacchè *ὅδε* è usato sempre nei tragici per indicare una persona la quale agisce sulla scena (2), od una cosa che vi si trova: che poi Thanatos si muova sulla scena, di fronte al palazzo reale di Fere in modo non dissimile a quello degli altri personaggi, è provato dal verso 74

στείχω δ' ἐπ' αὐτήν, ὡς κατάρξωμαι ξίφει.

(1) Le tragedie euripidee e le eschilee son citate secondo le edizioni del PRINZ-WECKLEIN e del WECKLEIN; quelle di Sofocle secondo l'edizione DINDORF-MEKLER; i frammenti secondo il NAUCK (2ª ed.).

(2) Cf. Eur. *Hipp*. 51.

Anche il verbo *στείχω*, con o senza forme come *πρὸς δόμους*, è usato in senso di 'entrare in casa'; tant'è vero che quando Lyssa, scesa dal cielo su di una macchina, vuole entrare nella casa di Eracle, adopera il verbo *δύνομαι* (1). Inoltre Thanatos, appena entrato sulla scena a passo di marcia, cantando in ritmo anapestico, vede Apollo che sta sulla porta, o, vicino alla porta del palazzo, davanti a questo:

29 τί σὺ πρὸς μελάθροις; τί σὺ τῇδε πωλεῖς
30 Φοῖβ';

ed anche qui troviamo il caratteristico *τῇδε*, che ci dà modo di fare un'osservazione analoga a quella fatta pel v. 24.

Il poeta non ci dice in qual modo Thanatos ed Apollo escano dalla scena; ma è ovvio ritenere che Thanatos entri nel palazzo (v. 74), e che Apollo passi da una porta diversa, per andare a cambiar costume ed a prepararsi alla recitazione di un'altra parte (2).

Dieci anni dopo l'*Alcesti*, Euripide, nel 428, fece rappresentare il secondo *Ippolito* che noi possediamo, tragedia il cui prologo è detto da Afrodite. Dopo essersi fatta conoscere agli spettatori, la dea espone

(1) Eur. *Her*. 873.

(2) È noto che Eracle sosteneva egli pure in questo dramma, come nell'*Eracle* e nel *Piritoo* (cf. fr. 591, Greg. Cor. in *Rhet. gr*. VII 1312 s., Hyg. *fab*. 79) le parti di un attore. I versi del fr. 591 coi quali Eracle si presenta, per così dire, agli spettatori, fanno la stessa impressione delle presentazioni che di se stesse facevano le divinità dei prologhi.

l'argomento del dramma, alla fine del quale si approssima Ippolito, sì che ella si ritira dicendo:

51 ἀλλ', εἰσορῶ γὰρ τόνδε παῖδα Θησέως
στείχοντα θήρας μόχθον ἐκλελοιπότα,
Ἱππόλυτον, ἔξω τῶνδε βήσομαι τόπων.

Mi pare che non si potrebbe con maggior chiarezza indicare che Afrodite si trova sulla scena. Anzitutto l'accenno all'avvicinarsi attuale di Ippolito (τόνδε), col pronome cui abbiamo visto usato nell'*Alcesti*; poi la forma βήσομαι, poco adatta per significare una divinità moventesi con mezzi soprannaturali, accompagnata da τῶνδε τόπων, parole poste a significare il luogo dove Ippolito sopraggiunge (la scena) e nel quale si trova Afrodite. Ma, si può obiettare, e si è obiettato in realtà (1), se questa interpretazione è verisimile, è tuttavia possibile pure che Afrodite apparisse da un luogo elevato, al di sopra del palazzo di Teseo. Ma come si spiegherebbe allora la corrispondenza fra il τῶνδε τόπων (2) del v. 53 ed il τόνδε del v. 51? E come avrebbe detto Afrodite: «andrò via da questi luoghi», e non avrebbe dovuto dire piuttosto: «me ne ritorno al cielo», od accennare a qualche altra cosa,

(1) Reisch, in Dörpfeld-Reisch, *das Gr. Theater* 221.

(2) Queste parole, innegabilmente, non potevano essere diverse, giacchè il loro significato è generico; ed anche se la divinità non avesse parlato dalla scena, ma da altro luogo, avrebbe dovuto designare in quel modo la scena, cf. *Hel.* 1643: γῆς τῆσδ' ἄναξ, dicono i Dioscuri rivolgendosi a Teoclimeno. Ma il valore di τῶνδε τόπων in questo luogo è precisato dal precedente τόνδε. — Del resto, cf. *Med.* 10 τήνδε γῆν Κορινθίαν, detto dalla nutrice.

in modo simile a quel che fanno i Dioscuri nell'*Elettra* (v. 1347 ss.), Atena nell'*Ifigenia fra i Tauri* (1488 s.); Apollo nell'*Oreste* (1683 ss.), oppure anche tacere del tutto, come altri dei fanno, e scomparire improvvisamente dalla vista degli spettatori? Allorchè una divinità adopera parole consentanee ad un'azione umana, vuol dire che, pel momento, ha abbandonato le qualità soprannaturali che le sono proprie, per agire alla stessa stregua degli uomini. Del resto, anche le altre tragedie euripidee in cui si verifica lo stesso caso, or ora segnalato per l'*Alcesti* e per l'*Ippolito*, provano che gli dei dicevano i prologhi dalla scena e non da un luogo più elevato, quello che nella terminologia tarda si chiamerà il *θεολογεῖον*.

Bisogna scendere molto giù nel tempo, per trovare un'altra tragedia di Euripide, della quale sia sicura la data di rappresentazione: un decennio prima della morte del poeta, nel 415, abbiamo le *Troadi*; l'anno dopo la sua morte furono rappresentate le *Baccanti*. Nella prima di queste tragedie, il prologo è costituito da un dialogo tra Posidone ed Atena; nella seconda da un monologo di Dioniso.

Nelle *Troadi* la scena è in Troia, presso il palazzo reale (v. 32 s. *ὑπὸ στέγαις ταῖσδε*), e Posidone dice di esservi venuto dal mare Egeo:

1 Ἥκω λιπὼν Αἴγαιον ἁλμυρὸν βάθος
πόντου Ποσειδῶν,

aggiunge che sta per lasciare Ilio:

25 λείπω τὸ κλεινὸν Ἴλιον βωμούς τ' ἐμούς,

ed accenna ad Ecuba che giace lì vicina, dinnanzi alla porta, piangente per la triste sorte sua e dei suoi, servendosi di quello stesso pronome *ὅδε*, il cui uso nella tragedia euripidea è ormai chiaro, dopo quel che ne abbiamo detto finora:

> 36 τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει,
> πάρεστιν, Ἑκάβην κειμένην πυλῶν πάρος,
> δάκρυα χέουσαν πολλὰ καὶ πολλῶν ὕπερ,

dove, naturalmente, bisogna immaginare che le parole del dio sieno accompagnate da gesti dimostrativi.

I versi, coi quali Atena si rivolge a Posidone per la prima volta, nulla ci dicono circa il modo in cui ella entra in iscena, e neppure fanno intendere se ella vi sia di già, quando Posidone comincia a parlare. Ma è probabile che fosse così, giacchè le prime parole della dea sembrano come una protesta provocata dalle ultime di Posidone medesimo. Questi aveva detto:

> 45 ἀλλ' ὦ ποτ' εὐτυχοῦσα, χαῖρέ μοι, πόλις
> ξεστόν τε πύργωμ'· εἴ σε μὴ διώλεσε
> Παλλὰς Διὸς παῖς, ἦσθ' ἂν ἐν βάθροις ἔτι,

sicchè Atena era quasi direttamente invitata a parlare ed a domandare, come fa, a Posidone, se voglia, dimenticare l'inimicizia trascorsa. Ora, ognun vede quanta efficacia acquistino le parole della dea in questo contesto, e come invece sarebbe stato, per non dire altro, strano che Atena sopraggiungesse proprio in punto, quando Posidone la nominava. Immaginiamoci, come doveva essere, Posidone che

compiangeva la città di cui aveva costruito le mura (v. 5 s.), mentre Atena, pensierosa in disparte, meditava la rovina delle navi greche; ella si rivolge subito al dio, quando questi pronunzia il suo nome; nè del resto nelle parole di lui c'è alcun accenno di meraviglia per la presenza o per la venuta di Atena (1); e ciò significa che ambedue si trovavano insieme già da tempo. Ma se Posidone è un attore, e come tale parla dalla scena, anche Atena deve parlare nelle stesse condizioni; non può, cioè, comparire come una divinità la quale parli da un luogo elevato. La tragedia stessa ci conferma in questa opinione, poichè Atena al v. 57 usa una forma che non può adattarsi se non a chi compia l'azione del muoversi in modo umano:

Τροίας εἵνεκ', ἔνθα βαίνομεν,

come dice di se stessa e di Posidone, ed a queste parole ben risponde il dio:

64 πότερον Ἀχαιῶν ἦλθες εἵνεκ' ἢ Φρυγῶν;

Sicchè la frase di Posidone ad Atena:

92 ἀλλ' ἕρπ' Ὄλυμπον καὶ κεραυνίους βολὰς
λαβοῦσα πατρὸς ἐκ χειρῶν καραδόκει,
ὅταν στράτευμ' Ἀργεῖον ἐξιῇ κάλως,

(1) Invece è costante l'abitudine di annunziare le persone che arrivano sulla scena. Cf. Eur. *Supp.* 395 s., dove anzi Teseo interrompe bruscamente il suo discorso per avvertire della venuta dell'araldo tebano. Questo avviene anche accettando le trasposizioni proposte dal WECKLEIN, che sono in gran parte ragionevoli, sebbene non manchino di produrre qualche difficoltà.

non può essere intesa se non come pronunziata nel momento in cui Pallade esce dalla scena (1).

A quanto abbiam detto fin qui si può aggiungere un'altra osservazione, che cioè Atena rivolge il suo discorso a Posidone, precisamente come fanno in generale gli attori, i quali vogliono avere informazioni, od hanno da rivolgere una domanda al coro oppure ad altri personaggi, confrontando, ad es. il modo in cui si dirige a Teseo l'araldo tebano nelle *Supplici* (399 s.), le prime parole del nunzio di Corinto nell'*Edipo re* (924 s.), e quelle del Pedagogo nell'*Elettra* di Sofocle (660 s.) (2).

Nessun dubbio poi può esservi quanto alla parte di Dioniso nelle *Baccanti*. Egli è attore in tutta la tragedia, ma si potrebbe credere che nel prologo apparisse dall'alto per far meglio notare agli spettatori la sua essenza divina, se non dichiarasse esplicitamente di venire come uomo, dunque come attore, sulla scena:

4 μορφὴν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν,
5 πάρειμι Δίρκης νάματ' Ἰσμηνοῦ θ' ὕδωρ.

(1) La somiglianza di questi versi con *Herc.* 872 è solo formale, come avremo occasione di veder tra poco. Non posso quindi accettare l'opinione contraria a quella qui espressa, sostenuta dal Reisch, l. c. 222 s.

(2) Un dialogo fra due divinità, Era ed Atena, si ha anche nel fr. 1109, un prologo spurio del *Reso*, prologo il quale doveva essere probabilmente (come dice l' Argomento) una *διασκευή* di quello genuino, fatta da qualche attore. Ad ogni modo, nel teatro in cui esso venne, o veniva, recitato, le parti dovevano essere sostenute da attori, come mostra il confronto col prologo delle *Troadi*.

E, giacchè sulla sua maniera di apparire non può esservi dubbio per via di queste parole, mi preme di notare con un verso pronunziato da lui stesso come avessimo ragione di intendere, in quel modo che abbiamo fatto, il pronome *ὅδε* trovato più volte nell'analisi di questi prologhi. Dioniso infatti continua:

6 ὁρῶ δὲ μητρὸς μνῆμα τῆς κεραυνίας
τόδ' ἐγγὺς οἴκων,

dove il *τόδ' ἐγγὺς οἴκων* non può non accennare a cosa trovantesi sulla scena, vicino a colui che parla, dimostrando che in tutti gli altri casi consimili, là dove si ha un oggetto od una persona designati con *ὅδε*, si deve intendere di oggetti o persone situati sulla scena e presso all'attore da cui è pronunziato il prologo (1). Del resto, se pure l'accenno del v. 4 s. potesse parere non completamente esatto, ecco le stesse parole di Dioniso, quasi verso la fine del suo discorso:

53 ὧν εἵνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάξας ἔχω,
μορφὴν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν.

Ma si potrà obiettare che Dioniso, dio, doveva assumere forma umana per rendersi visibile agli spettatori, avvertendoli in qualche modo che quel suo aspetto, assunto per la circostanza, non gli era consueto. Però, a tale obiezione si può facil-

(1) Cf. v. 1 *ἥκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα* (cf. sopra 184); v. 20 *τήνδε πόλιν* (così leggo coi codd.), 23 *Θήβας τάσδε*, e specialmente *δώματα τάδε* al v. 60, accennando al palazzo di Penteo che costituisce lo sfondo della scena.

mente rispondere, tenendo presente che mai nessun altro dio dice di avere assunto forma umana per comodo degli spettatori, neppure quando non sia dubbio che apparisce in modo soprannaturale. Al contrario, tutti ricordano la loro divinità, dicono il loro nome, e basta. Non sarebbe molto strano, se, in un unico esempio, Euripide si fosse scostato dalla regola seguíta fino allora, ed avesse voluto far sapere agli Ateniesi che il dio, cui essi vedevano sulla scena, non aveva il suo aspetto consueto? Nè si potrà portare, come prova del contrario di quanto è qui affermato, il duplice accenno alla divinità di Dioniso (v. 42. 47), sulla quale divinità era necessario che Dioniso insistesse, perchè formava la base di tutto il dramma; accenno, il quale non vuol se non rendere maggiormente significativo il contrasto fra l'essenza divina e la forma umana di Dioniso medesimo. Ad ogni modo, mi sembra che i versi citati per ultimi non abbiano bisogno di commento: sono molto chiari e perspicui di per sè. Dopo i quali, poi, Dioniso rivolge la parola alle Baccanti del coro (v. 55), dimostrando anche una volta la sua qualità di attore.

Stando così le cose, è lecito credere che, non diversamente che nelle tragedie esaminate, apparissero gli dei in quelle di cui non conosciamo la data. Se, infatti, Euripide per circa trentacinque anni ritenne una maniera speciale di comporre i prologhi, dalla più antica tragedia datata giunta fino a noi, l'*Alcesti*, alle *Baccanti*, rappresentate dopo la sua morte; e se questa maniera è conservata in tutti i periodi della produzione euripidea;

sarebbe davvero molto strano che egli l'avesse abbandonata in alcuna delle sue altre opere. Delle quali ancora due debbono essere prese in esame, l'*Ecuba* e l'*Ione*. Eppure, per quest'ultimo dramma, non mancò chi ritenesse che Ermes pronunziasse il prologo stando su di un luogo elevato, e precisamente sul tetto della fronte scenica (1), fosse o no questa elevata a due piani (2).

Ma osserviamo esattamente questo prologo. Dopo essersi fatto conoscere, Ermes dice:

5 ἥκω δὲ Δελφοὺς τούσδε, γῆς ἵν' ὀμφαλὸν
μέσον καθίζων Φοῖβος ὑμνῳδεῖ βροτοῖς.

Ecco adunque il solito pronome *ὅδε* che sembra metterci sulla buona via: di più, tra Ermes ed un vero e proprio attore non c'è differenza alcuna. Egli narra che Apollo, rivolgendosi a lui, ha detto:

29 ὦ σύγγον', ἐλθὼν λαὸν εἰς αὐτόχθονα
30 κλεινῶν Ἀθηνῶν (οἶσθα γὰρ θεᾶς πόλιν)
λαβὼν βρέφος κτέ.

Ora in quale diverso modo, p. es., il nunzio dell'*Elena* riferisce le parole frodolente di Menelao (1543 ss.)? o quello della *Medea* riferisce le parole di Creonte che vede la propria figlia consunta dal mortifero veleno del peplo inviatole in dono da Medea (1207 ss.)? od Ifigenia ripete le parole di Calcante (*Iph. Taur.* 17 ss.)? E cito solo pochi esempî tra molti, il cui numero si potrebbe anche accre-

(1) Bethe, *Proll.* 131 s.
(2) Cf. Reisch, l. c. 215 ss., 225 s.

scere con altri tratti da Sofocle, come le parole di Creonte ripetute dal nunzio dell'*Antigone* (1227 ss.), o quelle degli Atridi a Neottolemo nel *Filottete* (363 ss.). Altro tono assumono gli dei o le voci divine: Euripide stesso lo mostra con la solennità delle parole che l'ombra di Elena pronunzia quando sparisce nel cielo, parole riferite a Menelao dal nunzio (*Hel.* 608 ss.). Ed il tono di queste parole non è diverso da quello che è nell'invito della voce invisibile, da cui è chiamato Edipo nell'*Edipo a Colono* (1627 s.), o nel canto d'incoraggiamento dei Greci nei *Persiani* (402 ss.). Se nell'*Ione* è abbassato il tono del discorso di Apollo ad Ermes, non è certo senza ragione: vuol dire che Ermes non è Dio se non pel nome e per l'ufficio che ha di mettere gli spettatori al corrente dei fatti, ma in realtà è un attore comune, il quale agisce e parla come tale.

Ciò è del resto rivelato meglio dalle ultime parole di Ermes stesso:

76 ἀλλ' ἐς δαφνώδη γύαλα βήσομαι τάδε,
τὸ κρανθὲν ὡς ἂν ἐκμάθω παιδὸς πέρι.
ὁρῶ γὰρ ἐκβαίνοντα Λοξίου γόνον
τόνδ', ὡς πρὸ ναοῦ λαμπρὰ θῇ πυλώματα
80 δάφνης κλάδοισιν (1).

(1) Questo luogo dell'*Ione*, e quello corrispondente dell'*Ippolito* (cf. p. 198), mi fanno ritener certo che anche il prologo dell'*Alope* fosse pronunziato da una divinità, la quale usciva di scena allo approssimarsi del coro, composto di uomini che tornano dalla corsa: fr. 105 *ὁρῶ μὲν ἀνδρῶν τόνδε γυμνάδα στόλον | στείχοντα θεωρὸν ἐκ τρόχων πεπαυμένον*. E, proprio per la somiglianza tra questo ed i luoghi citati, non saprei accogliere la congettura del

Anzitutto si osservi il *τάδε* del v. 76 ed il *τόνδε* del v. 79 (1). Gli allori, a cui accenna Ermes, debbono trovarsi sulla scena, presso il tempio (v. 79), il cui ingresso Ione deve tra poco pulire con la scopa di lauro; ed Ione si avanza proprio in prossimità di Ermes, il quale può così annunziarlo agli spettatori. A questo si aggiunga che il verbo *βήσομαι* non può se non indicare l' uscita materiale di Ermes dalla scena per non farsi scorgere da Ione stesso, pel quale troviamo un'altra forma dello stesso verbo (*ἐκβαίνοντα*, 78) (2). Se Ermes fosse stato nell' alto, poniamo sul tetto del tempio, non avrebbe avuto bisogno di dire che andava a nascondersi nei boschetti di alloro per vedere come sarebbe andato a finire ciò che riguardava il fanciullo (3), ma o sarebbe scomparso senza dir nulla, od avrebbe usato qualche forma simile a quelle cui abbiamo accennato parlando dell' *Alcesti* (p. 197). Per adoperare le parole che Euripide fa pronunziare ad Ermes, bisogna che questi esca dalla scena, dopo esservi entrato come un attore qualsiasi,

Nauck *στείχονθ' ἑώρων*, opp. *στείχονθ' ὁρῶμεν*. Naturalmente, i frr. 106 e 107, se appartengono, come mi pare, a questo prologo debbono essere anteposti al 105.

(1) Cf. l'ammucchiarsi di forme di questo pronome nel prologo di Ifigenia nell'*Iph. Taur.* 30 ss. Ifigenia, essendo un vero e proprio attore, agisce di certo sulla scena.

(2) Gli dei, che si presentano alla fine dei drammi in modo soprannaturale, non adoperano mai questo verbo, ma usano *ἥκω*, opp. *ἔρχομαι*, opp. *ἀφῖγμαι* o simili (cf. sopra p. 198 a proposito dell'*Ippolito*).

(3) Inteso in questo senso, il v. 77 sta bene, e non v'è alcun motivo per rifiutarlo, come si è fatto, in ultimo dal Reisch, loc. cit. 222.

anche per evitare il ridicolo che un dio mostrasse di scendere dall'alto luogo in cui si trovava, ed in cui poteva rendersi invisibile agli altri attori, per andarsi a nascondere dietro alcuni cespugli figurati sulla scena—mentre tutti sapevano che Ermes dava le ragioni del suo allontanamento per andare a cambiar maschera, onde sostenere tra poco una parte diversa.

Queste ragioni, interne ed esterne, mi inducono a rifiutar l'ipotesi che Ermes non parli dalla scena: non certo sarà da tener conto dell'obiezione materiale che se il dio fosse stato sul tetto del tempio non avrebbe potuto vedere Ione che si avanzava (1). Questa obiezione è quasi puerile: gli dei vedono tutto, anche attraverso alle muraglie ed ai tetti, e non ci sarebbe stata difficoltà, pel pubblico ateniese, di ammettere che, pure in quel caso, Ermes potesse vedere e conoscere l'uscita di Ione dal tempio, sebbene questi fosse sotto di lui, e diviso da lui per mezzo del tetto in questione (2). Ma non è neppur necessario pensare che Ermes si trovasse sul tetto di un altro edifizio vicino, da cui potesse vedere uscire Ione dal tempio, per procedere alla pulizia quotidiana. Anche in tal caso le difficoltà che farebbe il luogo citato (76 ss.) rimarrebbero tali e quali, nè potremmo eliminarle (3). Meglio è quindi ritenere che, all'uscita di Ione, il dio si allontani e si vada a celare dietro i

(1) Come crede il Reisch, l. c. 222.

(2) Cf. Aristot. *poet.* 15, p. 1454 *b* 5 s.: *ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν.*

(3) Anche questa ipotesi è del Reisch, l. c.

lauri rappresentati sulla scena, come già molto tempo prima erano stati riprodotti i cespugli, dietro ai quali Sofocle pose il sucidio di Aiace (*Ai.* 892). Questi dovevano essere assai alti, sì da permettere all'attore, che sosteneva quella parte, di nascondervisi dietro e di allontanarsi per essere subito pronto a figurare in una parte diversa, e per lasciare al decoratore della scena la possibilità di mettervi dietro il fantoccio, che doveva poi rappresentare il cadavere dell'eroe (1). È questo adunque un caso perfettamente analogo a quello dell'*Ione*, in cui Ermes, uscito dalla scena, fingeva di andarsi a nascondere dietro i cespugli di alloro, da cui poteva passare, non visto, nello spogliatoio, e rientrare sulla scena sotto altre spoglie (2).

Se l'*Ione* è, come credo, da collocare tra il 420 ed il 415 (3), dovendo esser posto dopo l'*Ippolito*, e prima delle *Troadi*, abbiamo un altro anello della catena che vedemmo non interrompersi mai dalla prima all'ultima tragedia di Euripide. E, se per esso vien confermato che gli dei, da cui erano detti i prologhi, appariscono come attori sulla scena e non da un luogo elevato; non ci sarà da meravigliarsi, se anche lo spirito di un morto agisca nelle stesse condizioni. Alludo all'ombra di Poli-

(1) Cf. Reisch, l. c. 212 s.

(2) Del resto si confronti l'uscita di Ermes dalla scena con quella di Ifigenia, nell'*Iph. Taur.* 65 s., sebbene qui le condizioni sieno alquanto diverse, perchè l'attore, che sostiene questa parte, la manterrà in tutto il corso del dramma.

(3) Cf. Dieterich, il Pauly-Wissowas *R. E.*, s. v. *Euripides*, VI 1259 (*Kl. Schr.* 383).

doro nell'*Ecuba*, rappresentata prima del 423 (1), ombra che, appunto per esser tale, ha lo stesso valore di una divinità. Ebbene, Polidoro non apparisce sulla scena con mezzi soprannaturali, giacchè non ne fa menzione in nessun luogo del suo discorso, nel quale non manca il caratteristico pronome ὅδε, del cui valore siamo ormai bene informati:

32 τριταῖον ἤδη φέγγος αἰωρούμενος
ὅσονπερ ἐν γῇ τῇδε Χερσονησίᾳ
μήτηρ ἐμὴ δύστηνος ἐκ Τροίας πάρα.
35 πάντες δ' Ἀχαιοὶ ναῦς ἔχοντες ἥσυχοι
θάσσουσ' ἐπ' ἀκταῖς τῆσδε Θρῃκίας χθονός.

Non solo, ma, che egli sia un semplice attore, lo mostra anche il modo in cui egli ha intenzione di far venire a conoscenza della madre il suo misero stato:

47 φανήσομαι γάρ, ὡς τάφου τλήμων τύχω,
δούλης ποδῶν πάροιθεν ἐν κλυδωνίῳ,

giacchè egli dice, in buona sostanza, che uscirà, ed andrà a porsi, come cadavere vero e proprio, sulla scogliera del mare, e perciò esce dalla scena proprio quando sopraggiunge Ecuba:

52 γεραιᾷ δ' ἐκποδὼν χωρήσομαι
Ἑκάβῃ· περᾷ γὰρ ἥδ' ὑπὸ σκηνῆς πόδα
Ἀγαμέμνονος, φάντασμα δειμαίνουσ' ἐμόν.

O non sono queste parole molto affini a quelle che Ermes adopera per uscire dalla scena quando

(1) Dieterich, l. c. 1256 (*Kl. Schr.* 380).

sopraggiunge Ione? Se Polidoro è un vero e proprio attore, è evidente che tale debba essere, secondo tutte le analogie, anche Ermes: e di Polidoro mi pare che non sia lecito dubitare (1).

Dopo quest'esame che abbiamo or ora compiuto, è naturale che si affacci per Euripide la stessa domanda che ci siamo rivolti a proposito dei prologhi detti da esseri divini nella Commedia Nuova: perchè il dio parla ed agisce e si presenta come un vero e proprio attore, e non ha nulla in sè che lo caratterizzi nella sua essenza superiore all'umana? Abbiam visto come ciò avvenisse nella Commedia Nuova, perchè il dio in questione tiene il posto di un attore qualsiasi, e perchè si ricorreva ad esso solamente se il nodo della commedia, troppo complicato e basato su avventure e casi poco men che inverosimili, richiedesse l'intervento di un essere più potente e veggente di quel che non fosse un uomo.

(1) Certamente altre tragedie euripidee, oltre quelle da noi esaminate, avevano prologhi esposti da divinità. Ecco la nota delle più probabili, sebbene non sia da escludere che tale parte vi fosse sostenuta anche da altri attori: *Eolo* (fr. 14), *Antigone* (fr. 124 s.), *Antiope* (fr. 181, cf. TACCONE, *Riv. di Fil.* 1905, 48 e 55 ss.), *Archelao* (fr. 228), *Melanippe ἡ σοφή* (fr. 481; è però dubbio se si riferisca al prologo il fr. 480), *Meleagro* (fr. 515 s.), *Frisso* (fr. 819). Dell'*Alope* abbiamo già detto sopra (p. 206[1]); quanto all'*Ipsipile* non si può affermare nulla con sicurezza.—Per l'*Antiope* cf. il fr. I dell'*Antiopa* di Pacuvio in RIBBECK, *FTR*[3] 86; per le tracce di altre divinità nella tragedia romana (non tutte sicure) cfr. MÜLLER, *de graec. deor. part. tr.* 139.

Come si comporta a questo proposito la tragedia euripidea? Per rispondere adeguatamente a questa domanda, è necessario vedere in qual modo sieno composti i prologhi di Euripide: ma, poichè la ricerca completa ci porterebbe troppo in lungo e non sarebbe nemmeno utile, ci fermeremo su due coppie di prologhi i quali si corrispondono perfettamente.

Nell' *Jone* Ermes divide il suo discorso nelle parti seguenti: *1.* espone la sua discendenza (1-4), *2.* ed il luogo della scena (5-7); *3.* racconta l'antefatto (unione di Apollo con Creusa, luogo dove essa avvenne, nascita ed esposizione del figlio, trasporto di questo a Delfi, nozze tra Creusa e Xuto; 8-65); *4.* accenna alla sorte futura di Jone (65-75); *5.* avverte gli spettatori che esce dalla scena (per non farsi vedere da Jone, che vien fuori dal tempio, 76-81).

A questo prologo corrisponde perfettamente quello dell' *Ifigenia fra i Tauri*, dove Ifigenia: *1.* espone la sua discendenza (1-5); *2.* racconta l' antefatto (sacrifizio di Aulide; 6-29); *3.* descrive il luogo della scena (29-41); *4.* espone i suoi presentimenti della sorte futura (42-58) (1); *5.* esce dalla scena (61-66), in apparenza onde preparare il necessario pel sacrifizio in favore di Oreste, in realtà perchè Euri-

(1) Il v. 60 mi pare che non possa essere mantenuto in alcun modo: è opera di un poco abile interpolatore, il quale voleva preparare i lettori alla venuta di Pilade, a cui certo non poteva pensare Ifigenia se, al tempo del sacrifizio di Aulide, Strofio non aveva figli. Col v. 60 cade anche il 59, che tuttavia potrebbe esser posto dopo il v. 56 o 55, leggendo *οὐ γάϱ* invece di *οὐδ' αὖ*.

pide non voleva che Ifigenia venisse subito a contatto con Oreste e Pilade.

Come si vede, la struttura di questi due prologhi è identica, ove si eccettui la trasposizione delle notizie sull'antefatto rispetto a quelle sulla località dove si svolge il dramma, diversità dovuta al vario modo di narrare i casi trascorsi seguíto in ambedue le tragedie.

Prendiamo ora un' altra coppia di prologhi, un po' diversi dai precedenti, sebbene non fondamentalmente, ma ad ogni modo eguali fra loro:

Nelle *Baccanti* Dioniso: *1.* fa un breve accenno alla località ed alla sua propria discendenza (1-3); *2.* descrive il luogo dove si svolge il dramma (4-12); *3.* espone l'antefatto (venuta di Dioniso dall' Asia per fondare il suo culto in Grecia, pazzia delle sorelle di Semele, regno di Penteo, il quale contrasta i suoi disegni; 13-46); *4.* accenna al futuro (47-54); *5.* si rivolge alle Baccanti (55-63).

Prendiamo ora la *Medea*. Ivi la nutrice: *1.* racconta la navigazione della nave Argo (1-6); 2. descrive la località del dramma (questa parte è intrecciata con l' esposizione dell' antefatto; 6-16); *3.* narra l' antefatto e rivela le condizioni di Medea (17-36); *4.* fa una previsione del futuro (37-45); *5.* annunzia l'arrivo dei figli di Medea e del pedagogo, rivolgendosi ad essi (*οἵδε*; 46-48). Segue il dialogo fra il pedagogo e la nutrice, e l' invito ai fanciulli di entrare in casa.

Questi confronti, mi pare, sono oltremodo istruttivi; ad ogni modo, per renderli anche più evidenti, osserviamo un po' più da vicino anche il prologo delle *Troadi*, in tutto conforme a quello della

Medea. Posidone: *1.* si presenta e dice di dove viene (1-3); *2.* descrive il luogo della scena (4); *3.* espone l'antefatto (4-44). Segue l'interruzione di Atena ed il dialogo fra i due dei in cui: *4.* si ha il preannunzio dei casi futuri (48-91), e *5.* l'invito ad Atena di uscire dalla scena (92-94, dove il dio le dice *ἕρπ' Ὄλυμπον*, in luogo di *στεῖχε* che sarebbe adatto se Atena dovesse salire in cielo con una macchina, cf. *Her.* 872).

Ciò che anzitutto si rivela da questi prologhi euripidei è — come del resto era già stato osservato — come ognuno di essi, considerato nel suo complesso generale, sia basato sullo schema fondamentale di un'orazione (1); e dimostra sempre più lo studio della rettorica e soprattutto della sofistica fatto da Euripide, quanto alla parte tecnica e formale. Infatti la prima parte corrisponde sempre al proemio, la seconda e la terza alla *narratio*, la quarta e la quinta all'epilogo, cioè ai punti fondamentali di ogni orazione (2); naturalmente mancano gli *ἀγῶνες* e la *refutatio*, dato il carattere speciale espositivo di questi prologhi, sebbene un qualche accenno a tali parti si abbia nelle *Troadi*. Ora, poichè molto

(1) Il confronto con la costruzione di questi prologhi, e di altri che si possono facilmente prendere in considerazione, è un argomento di più per dimostrare la falsità del fr. Eur. 1132, contenente il principio di una *Danae* ed il prologo di Ermes, formato in modo completamente diverso dal consueto. Ivi infatti Ermes non si fa conoscere, nè dice la ragione per cui è venuto; anzi, il suo discorso è interrotto a mezzo.

(2) Volkmann, *Rhet. d. Gr. u. Röm.* (in Iw. v. Müllers *Handb. d. klass. Altertumsw.* II 3) 26 con l'indicazione delle fonti greche; Dieterich l. c. 1271 s. (*Kl. Schr.* 397 s.).

diversa è invece, come vedremo tra poco, la costituzione dei discorsi degli dei alla fine delle tragedie; ne viene come diretta conseguenza che Euripide dovesse considerare in modo diverso gli dei al principio od alla fine dei suoi drammi. Ma qui, in fondo, come è stato assai bene osservato recentemente (1), le divinità dovevano esporre degli *αἴτια*; là invece avevano l' ufficio di esporre l' antefatto del dramma e di accennare appena allo svolgimento di questo. E se andiamo ad esaminare più da vicino i prologhi stessi, vediamo che gli dei han sempre il loro luogo là dove la soluzione si presenterebbe così intricata, da non potere essere procurata da semplici forze umane. Così la voluta ambiguità dell' *Jone*, la rovina dell' esercito greco preannunziata nelle *Troadi*, le cause della perdizione di Ippolito e della maledizione scagliatagli da Teseo, non sono cose facilmente procurabili da uomini. Bisogna, naturalmente, lasciar da parte l' *Alcesti*, che vale per un dramma satiresco (2); le *Baccanti*, dove Dioniso è l'attore principale del dramma; e l' *Ecuba* in cui l' ombra di Polidoro ha un ufficio tutto speciale, che non poteva essere assunto da alcun altro personaggio. Negli altri drammi, invece, tutto procede per la sola forza delle cose, e gli uomini stessi che vi agiscono producono quei casi i quali costituiscono il nodo tragico, tanto che o nessun dio vi apparisce, oppure la divinità fa ces-

(1) cf. Müller, *de graec. deor. part. tr.* specialmente p. 136.

(2) L'*Alcesti* era il quarto dramma presentato da Euripide pel concorso drammatico; cf. l'*Argum.* attribuito ad Aristofane di Bisanzio : *τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον*.

sare l'azione esponendo la causa vera degli avvenimenti e determinando un *αἴτιον* pel futuro.

Sicchè, concludendo, dall'esame dei prologhi euripidei, abbiamo rilevato che le divinità, da cui essi erano esposti, avevano la funzione di veri e proprî attori, e perciò venivano sulla scena senza usare mezzi soprannaturali: è sicuro che tale conclusione non potrà venire infirmata, se mai altri drammi di Euripide verranno, interi, a nostra conoscenza. — Abbiamo adunque un punto di contatto di più con la tecnica già osservata nella commedia nuova, la quale così dimostra sempre meglio la sua dipendenza da Euripide.

Rimane che diciamo poche cose intorno agli dei nei prologhi di Eschilo e di Sofocle.

Di Eschilo rientra nella categoria di drammi, cui ora vogliamo indirizzare il nostro esame, il solo *Prometeo*, la cui azione è tutta svolta da esseri divini (1); nessuno ha mai dubitato che i medesimi, nel prologo, si mostrassero ed agissero come attori, anche perchè l'incatenamento di Prometeo alla rupe non avrebbe potuto aver luogo, se i personaggi che la compievano non fossero stati sulla scena.

Ma una notizia, conservata nell'anonima *Vita* di Eschilo (Weil p. 310), ci informa che un dio appa-

(1) Anon. *ἐκ τῆς μουσ. ἱστ.* (WEIL 312, l. 86 s.): *καί τινες ἤδη τῶν τραγῳδιῶν αὐτοῦ διὰ μόνων οἰκονομοῦνται θεῶν.*

riva anche nel prologo dei *Φρύγες* (1). Ivi leggiamo infatti (l. 27 s.): *ἔν τε τοῖς Ἕκτορος λύτροις Ἀχιλλεὺς ὁμοίως* (sc. *τῇ Νιόβῃ*, cf. l. 25) *ἐγκεκαλυμμένος οὐ φθέγγεται, πλὴν ἐν ἀρχαῖς ὀλίγα πρὸς Ἑρμῆν ἀμοιβαῖα.* Sul principio, dunque, avveniva un breve dialogo tra Ermes ed Achille. Sarà stato, questo, proprio il prologo? Non lo sappiamo, nè abbiamo modo di giudicarlo, giacchè nessuno dei frammenti conservati vale ad illuminarci in proposito, e, pur troppo, nulla dice neppure la *Hectoris lutra* di Ennio, nella cui ultima parte doveva essere ripresa e sunteggiata questa tragedia eschilea (2). Ad ogni modo, le parole della *Vita* fanno supporre che si trattasse proprio del prologo, ed a tale opinione possiamo arrivare anche per induzione, ricordando il posto che i *Φρύγες* occupavano nella trilogia. Io ritengo che la ricostruzione di essa, fatta dal Welcker e dall'Hermann (3), sia esatta nelle sue parti essenziali, e che le tragedie si seguissero in quest'ordine: *Mirmidoni*, *Nereidi*, *Frigi*, sicchè nel primo dramma cadesse la morte di Patroclo, nel secondo quella di Ettore, nel terzo il riacquisto del cadavere di quest'ultimo eroe. Ma, se le cose stanno veramente così, bisognerà ammettere che Achille, tornato alla sua tenda dopo avere ucciso Ettore, rimanesse addolorato ed immobile, quasi incapace di prendere qualsiasi deliberazione.

Mentre era in tale stato, Ermes doveva prepa-

(1) Sul titolo di questa tragedia, dobbiamo tornare nella parte III, cap. I.

(2) Cf. Ribbeck, *die röm. Trag.* 126 s.

(3) *Opusc.* V 136.

rarlo a restituire di buona voglia il cadavere del suo nemico al padre, che sarebbe venuto a richiederlo; e tale preparazione non poteva esser fatta se non al principio, sì che per essa cominciasse il dramma. La situazione, insomma, sarebbe stata molto analoga a quella descritta nell' *Iliade* (1); solo che sarebbe stato scelto Ermes invece di Tetide, sia per ottenere, con la massima semplicità di mezzi, che il medesimo dio preparasse l'animo di Achille ed accompagnasse a lui Priamo (2); sia perchè egli, come messo degli dei, era il più adatto di ogni altro a portare a buon termine le disposizioni di Zeus. E possono anche esservi state altre cause, le quali a noi ora sfuggono completamente.

Se potessimo stabilire una specie di equazione tra Tetide ed Ermes in Omero ed in Eschilo, dovremmo ammettere come provato che Ermes apparisse quale attore, e che il dialogo tra lui ed Achille avvenisse trovandosi ambedue ad un eguale livello sulla scena. È certo che mancano gli elementi per essere sicuri di ciò; non mancano però presunzioni, per cui possiamo essere indotti ad ammetterlo, soprattutto per l'analogia che doveva correre fra l'azione dell' *Iliade* e quella della tragedia Eschilea, la quale, verisimilmente, esponeva in forma drammatica ciò che, in forma narrativa, leggiamo nel-

(1) Ω 120 ss.

(2) È possibile che Ermes, anche senza ricorrere alla motivazione che si legge in Ω 462 ss., non entrasse con Priamo nella tenda di Achille, e che il vecchio dicesse poi da chi era stato accompagnato. Può essere pure che, nella tragedia, Ermes tornasse ad invitare Priamo ad allontanarsi dal campo dei Greci, cf. Ω 677 ss.

l'ultimo libro dell' *Iliade*. Però è possibile anche un'altra ipotesi: ossia che Achille udisse le parole di Ermes e vi rispondesse, senza vedere il dio, e senza che questi fosse visibile sulla scena. Egli poteva ben sentire in se stesso la voce divina, la voce della coscienza, come diremmo noi oggi, che gli consigliava di rendere ai parenti il corpo di Ettore, ove questo gli venisse richiesto, e che le rispondesse accennando di volersi risolvere a compiere questa restituzione (1). Si dirà che rimane una difficoltà nel fatto che Achille non poteva sapere se il dio che gli parlava fosse Ermes od un altro: ma non doveva credere l'eroe che la voce divina, ch'egli sentiva in sè, venisse da Zeus? e che, essendo Ermes il messo di lui, ad Ermes egli dovesse rispondere, quasi perchè portasse l'ambasciata a Zeus stesso? E non crediamo noi di sapere da chi ci vengano i suggerimenti stessi, come lo sapeva Ulisse, il quale attribuiva a Zeus il suo arrivo alla terra dei Feaci? (2). Ripeto che l'analogia con l'azione iliaca mi fa credere più probabile la prima ipotesi; ma la seconda non è da scartare *a priori*. In Omero non è raro il caso che divinità scendano tra gli uomini senza farsi scorgere o da nessuno o da parte di essi, così come

(1) Così, nell' *Ercole furente* di Seneca, Ercole impazzisce per opera dei demoni evocati da Giunone (86 ss.), ma questi non si vedono mai sulla scena. Il processo della pazzia è un processo psicologico interno dell'eroe, di cui i lettori conoscono la causa efficiente nelle parole di Giunone, non vedendone però la potenza determinante.

(2) ε 408 ss.

Atena si mostra ad Ulisse, ma non a Telemaco (1), o come gli dei parlano all'animo di Elena (2). Questa *ϑεοῦ ὀμφή* (3) può essere attribuita ad un dio o ad un altro, secondo le condizioni degli individui ed i rapporti intercedenti fra questi e gli dei; ma non cessa perciò di essere qualche cosa di impersonale, e rappresenta una motivazione psicologica, materializzata, che invero, in forma astratta, non sarebbe stata facilmente accessibile ed esprimibile. Nell'epica omerica il motivo di un' azione rimane ancora involuto nelle profondità dell'animo umano; esso non trova il modo di esser dichiarato, se non ricorrendo col pensiero all' operare di potenze superiori all'umana, le quali suggeriscano all' uomo la sua condotta. Ebbene, questo e non altro era certamente l'ufficio di Ermes nel prologo dei *Φρύγες*, prologo che non deve — come è naturale — essere concepito nel senso euripideo della parola, ma piuttosto come qualcosa di affine a quello dell'*Aiace* di Sofocle.

Se noi ci accostiamo a questa tragedia, vediamo come effettivamente si desse il caso di una divinità parlante e pur non vista sulla scena; e come la motivazione psicologica, riguardata come espressione della volontà divina, potesse venire esposta dalla voce di un dio.

Si è molto discusso se Atena apparisca o no sulla scena, nel prologo dell' *Aiace*, e generalmente si è concluso con l' ammettere la seconda possibilità,

(1) *π* 159 ss., cf. Cauer, *Grundfr.*[2] 332 ss.
(2) *ο* 172 s.
(3) *π* 96.

forse, più che per ragioni intrinseche, perchè l'han detto gli scoliasti. Negli scolî all'*Aiace* infatti (al v. 14) si legge: *ἔστι μέντοι ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἡ Ἀθηνᾶ· δεῖ γὰρ τοῦτο χαρίζεσθαι τῷ θεατῇ*, con una affermazione, come si vede, molto recisa; e pare, del resto inverosimile a molti che, senza farsi vedere, Atena possa poi chiamare Aiace al v. 71 ed al v. 89, e che questi le dica *ὡς εὖ παρέστης* al v. 92. Ma, intanto, è più che sicuro che Ulisse non vede la dea:

14 ὦ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν,
15 ὡς εὐμαθές σου, κἂν ἄποπτος ᾖς ὅμως,
φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενί,

e, se egli non la vedeva, non doveva vederla neppure il pubblico, giacchè Ulisse avrebbe fatto in caso contrario, una figura quasi ridicola: ma peggio ancora sarebbe stato se gli spettatori si fossero accorti che Atena, pure essendo sulla scena, era invisibile ad Ulisse, e visibile, oltre che ad essi, ad Aiace. Atena non si era fatta vedere da Ulisse, sebbene lo seguisse da diverso tempo (v. 36 s.); e mi par proprio che questo accenno, volutamente inserito dal poeta nel dialogo, ci dimostri che Ulisse si fa guidare dal pensiero della dea che lo protegge, e ne determina l'azione diretta a ricercare Aiace, cui pur teme e che senza una volontà superiore egli non vorrebbe vedere (18 ss., 74 ss.). L' eroe parla quasi mentalmente con la dea, e la prega di non mostrargli il suo fiero nemico, col quale ha paura di incontrarsi. Ma Aiace stesso non lo riconosce, quando esce dalla sua tenda: Ulisse crede, dirò di più, sa che la dea gli ha intorbidato la vi-

sta (69 s.), mentre non è se non la pazzia, la quale rende baldanzoso Aiace, gli fa promettere doni ad Atena, e non gli permette di vedere il nemico, a lungo cercato per ucciderlo, lì davanti, a due passi da lui. Così, le parole

118 ὁρᾷς, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχὺν ὅση;
τούτου τίς ἄν σοι τἀνδρὸς ἢ προνούστερος
120 ἢ δρᾶν ἀμείνων ηὑρέθη τὰ καίρια;

più che da Atena sono pronunciate dalla stessa coscienza di Ulisse. E, se consideriamo questo prologo così, come io credo si debba considerare, ne guadagniamo una delle più pure bellezze drammatiche di Sofocle. Si pensi: due eroi, nemici tra loro, l'uno protetto realmente, l' altro che si crede protetto dalla stessa dea; l'uno che, pensando ad essa e quasi inspirato da lei, ricerca il suo nemico, ed è poi spaventato di quel che possano gli dei, quando vogliono trascinare un uomo alla rovina; l'altro che, credendo di avere la protezione della dea, crede anche di esser chiamato da lei e le promette doni, e non vede l'odiato nemico a portata della sua mano. È, questo, un contrasto drammaticamente forte e psicologicamente finissimo, degno in tutto dell'arte di Sofocle.

In Sofocle stesso non mancano casi di divinità, che parlano senza mostrarsi: si ricordino le parole udite da Edipo nel sacro bosco di Colono (1). Qui abbiamo qualche cosa di più, giacchè la *θεοῦ ὀμφή* che ascoltano i due eroi, e che designa il tragico

(1) *Edipo a Colono* 1627 s.

contrasto fra ambedue, preludendo al nodo della tragedia, produce un prologo intero. Nè le parole di Aiace *ὥς εὖ παρέστης* dicono che Atena sia presente: essa è presso Aiace, in significato metafisico, giacchè, se l'eroe può continuare

92 καὶ σὲ παγχρύσοις ἐγὼ
στέψω λαφύροις τῆσδε τῆς ἄγρας χάριν,

egli pensa non alla dea in se stessa, ma ai suoi simulacri, e questa medesima idea, che dobbiamo sottintendere, dimostra che egli non la vedeva con gli occhi del corpo.

Se le cose stanno nel modo che abbiam detto, è perfettamente ozioso domandarci come apparisca Atena: giacchè essa non si vede nel teatro. Ma di dove veniva la sua voce? La risposta a questa domanda può essere una sola: di dietro ai cespugli, i quali sorgevano accanto alla tenda di Aiace e che poi, nella seconda parte del dramma, dovevano rappresentare il luogo del suicidio dell' eroe, quando, tolte le ali della tenda, la scena passava a rappresentare il bosco (1). Ulisse, naturalmente, rimane presso ad Aiace, pur senza essere veduto da lui; ma la spiegazione e la giustificazione di ciò, era già stata data da Atena, la quale aveva promesso all'Itacese:

69 ἐγὼ γὰρ ὀμμάτων ἀποστρόφους
70 αὐγὰς ἀπείρξω (2) σὴν πρόσοψιν εἰσιδεῖν,

(1) Reisch, l. c. 212.

(2) Così leggo con la correzione del cod. Laur. che ha *ἀπείργω* di prima mano.

di modo che tanto più terribile doveva apparire agli spettatori il fatto che Aiace fosse vicino ad Ulisse, senza vederlo. E, nel giuoco scenico, Ulisse, all'uscire di Aiace, poteva ritirarsi in disparte verso i cespugli, pur senza nascondersi, non per non essere veduto, ma per quel sentimento interno di timore, che prende anche i più audaci davanti ai pericoli ignoti.

Ecco perchè ritengo non impossibile che, nei *Φρύγες* di Eschilo, Ermes non si mostrasse.

Chi fosse il dio col quale, come fra se medesimo, parlava l'eroe, doveva esser detto dalle parole del poeta stesso (1), che aveva cura di informarne gli spettatori; ma era inutile che questi e gli attori lo vedessero (a meno che non venisse seguíta una determinata leggenda od una determinata traccia dell'epos) quando rappresentava il solo motivo determinante di una azione, quale la ricerca di Aiace da parte di Ulisse, e l'eccitazione interna di Aiace, che nella sua pazzia è fiero e lieto di ciò che ha compiuto (2).

Le tragedie che noi possediamo sono, veramente, pochissime; ma dal loro esame possiamo trarre la convinzione sicura che i resultati non cambierebbero affatto, anche se ne conoscessimo in maggior

(1) Cf. Soph. *Ai.* 14.

(2) Le parole dell'argomento *καταλαμβάνει δὲ Ἀθηνᾶ Ὀδυσσέα ἐπὶ τῆς σκηνῆς διοπτεύοντα κτέ.*, e le altre *δαιμονίως δὲ εἰσφέρει προλογίζουσαν τὴν Ἀθηνᾶν*, constatano dei fatti esteriori che vanno d'accordo con quel che noi stessi leggiamo, ma non contrastano affatto (anche a prescindere dalla tardità e dalla non sempre assoluta attendibilità dei dati offerti dai compilatori degli argomenti) con l'ipotesi che Atena non si mostri agli spettatori.

numero. E possiamo quindi affermare con ogni certezza che, eccettuato il caso dell'Aiace e forse dei *Φρύγες* e di qualche altro raro dramma dello stesso genere, gli dei nei prologhi si mostravano sulla scena, e parlavano ed agivano come veri e proprii attori.

È lecito trarre una riprova di questo principio dalle tragedie di Seneca. Esse non erano destinate alla rappresentazione, si è detto più volte, ed è vero: ma appunto perciò, se Seneca avesse avuto sentore del fatto che le divinità apparivano, nelle tragedie originali da cui egli traeva le sue, in modo soprannaturale e diverso dall'umano, se ne sarebbe valso con tanto maggior ragione, perchè a lui non poteva premere, nè poteva preoccuparlo, la difficoltà dell'apparato scenico. Tanto è vero che, dove Seneca stesso sa che, per le ragioni tradizionali e per rendere esattamente l'esemplare preso a modello, è necessario l'uso di una macchina, accenna ad essa con parole, le quali non possono lasciare adito a dubbî di alcuna sorta (1).

Ebbene, nelle tre tragedie, in cui il prologo è detto da divinità o da morti e divinità nello stesso tempo, non troviamo alcun accenno che ci induca a sospettare per quei personaggi una condizione diversa da quella che si ha per gli altri attori.

I dati che possiamo raccogliere da questi drammi sono scarsi, ma non perciò meno chiari: nell'*Ercole furente* Giunone, il *θεὸς προλογίζων*, è sulla scena quando la tragedia comincia; le sue parole fan

(1) Cf. *Med.* 1025 ss.

subito capire come ella sia proprio sulla scena, nel luogo dove debbono venire gli altri personaggi:

> 3 *templa summa vidua deserui aetheris*
> *locumque caelo pulsa paelicibus dedi;*
> 5 *tellus colenda est: paelices caelum tenent.*

L'ombra di Tieste nell'*Agamennone* è venuta dal mondo dei morti, ed è presente agli spettatori; anzi, se intendo bene le sue parole, è sulla scena rappresentante Micene:

> 1 *Opaca linquens Ditis inferni loca*
> *adsum profundo Tartari emissus specu,*
> *incertus utras oderim sedes magis:*
> *fugio Thyestes inferos, superos fugo.*

« Utras sedes » non potrà esser detto che della terra e del sottoterra, giacchè, prendendo il Tartaro come uno dei termini, è evidente che, per l'ombra di Tieste, il secondo non potrà essere il cielo.

Anche i versi con cui comincia a parlar l'ombra di Tantalo nel *Tieste*:

> 1 *Quis inferorum sede ab infausta extrahit*
> *avido fugaces ore captantem cibos,*

mostrano, sì, che Tantalo è venuto dal regno dei morti, ma che egli si trova sulla terra: e ciò è meglio dimostrato dal congedo che gli dà la Furia:

> 105 *gradere ad infernos specus*
> *amnemque notum; iam tuum maestae pedem*
> *terrae gravantur,*

e tutti i fenomeni accennati in seguito non possono avvenire che sulla terra.

Di nessuno di questi personaggi possiamo sapere dal testo in che modo si allontanassero dalla vista dei supposti spettatori; nè sappiamo come la Furia dell'ultima tragedia nominata comparisse sulla scena. Ma queste, che sembrano difficoltà per noi, non erano per Seneca, il quale si dilettava di giuochi psicologici piuttosto che scenici, e che doveva leggere — o far leggere — e non far rappresantare i suoi drammi. Dai quali si rileva, ad ogni modo, che l'autore considerava questi esseri divini come veri e proprî attori, e seguiva così la tradizione della tragedia attica.

Capitolo III.

Gli dei nello svolgimento e nella fine delle Tragedie Greche.

Le somiglianze più volte notate fra i prologhi della Commedia Nuova e quelli della tragedia euripidea dimostrano come alcune questioni teatrali non possano considerarsi, disgiungendo le due estrinsecazioni della drammatica greca, e come sia invece necessario di tenerle unite, per ben comprenderle nel loro sviluppo e nelle loro ragioni intrinseche. Ma quelle medesime somiglianze, limitate, in fondo, a qualche cosa di non appartenente al dramma vero e proprio, almeno per ciò che riguarda Euripide, ci mettono in guardia dal volere andare a caccia di analogie anche nello sviluppo e nell'azione dei drammi.

Infatti, è ovvio che le divinità introdotte nella commedia non potevano presentarsi se non come attori. L'effetto comico si raggiungeva appunto col metterle in ridicolo e col mescolare le persone divine con le umane. Se, viceversa, un dio faceva mostra di voler mantenere la sua potenza superiore, ciò doveva avvenire per parodiare la tragedia: sicchè, ove noi possedessimo un caso sicuro di *deus*

ex machina nella commedia, non ne potremmo trarre alcuna conclusione di affinità tecnica e scenica fra tragedia e commedia. Di ciò noi siamo perfettamente sicuri, per quanto riguarda la commedia antica e qualche rappresentante della nuova, servendoci sopratutto di drammi quali le *Rane*, il *Pluto*, la *Pace*, l'*Amfitrione*.

Nel primo di essi dei, ombre, uomini si muovono ed agiscono insieme, come nel secondo e nel quarto dei ed uomini: nessun accenno, se non burlesco, si ha, riguardo all'essenza divina dei personaggi; ed accenno burlesco io reputo, come ho già detto, le parole di Giove nell'*Amfitrione*: « in superiore qui habito cenaculo » (cf. p. 192). Eppure anche queste parole sono utili, non direttamente, ma per riflesso, per comprendere un certo modo di apparizione degli dei non raro nella tragedia, appunto perchè tendono a metterlo in canzonatura. Non altrimenti dobbiamo giudicare di altre commedie, appartenenti al periodo antico e medio, nelle quali siamo sicuri, o possiamo ritenere con molta probabilità, che gli dei avessero una qualche parte. Infatti anche nella *Pace* non si hanno che attori: gli dei sono tali, in questa commedia, solo in quanto abitano appunto « in superiore cenaculo », ossia al di sopra del tetto della fronte scenica, il che possiamo rilevare con ogni maggior chiarezza da tutta la parte in cui è riferito il volo di Trigeo. L'aver posto la scena in cielo ha fatto sì che Aristofane facesse sostenere dagli dei in cielo quelle medesime parti, che sono sostenute in terra dagli uomini.

Data l'estrema penuria di materiale, che ho dovuto lamentar più volte nel corso di questo lavo-

ro, non è quasi possibile di aver delle prove dirette per ciò che si riferisce alle commedie di altri autori che non sieno Aristofane, ed a quelle perdute di Aristofane stesso. Ma non è impossibile di ottenere qualche resultato abbastanza buono mediante un lavoro induttivo; tanto più che può metterci sulla buona strada il confronto con le commedie, nelle quali le divinità si muovono ed agiscono come uomini.

Abbiamo già discorso (n. 7, p. 37 s.) dei *Δράματα* aristofanei: nella prima edizione (*Δράματα ἢ Κένταυρος*) era contenuto l' episodio di Eracle e del centauro Folo (K I 460); un frammento (268, K I 461) ci mette in grado di giudicare la verità di quanto asserivo poc'anzi:

ἀνοιγέτω τις δώματ'· αὐτὸς ἔρχεται.

Polluce, che lo conserva (III 74), avverte che *αὐτός* significa qui 'il padrone'; ora, noi non sappiamo con certezza chi fosse questo padrone, ma, evidentemente, il verso era pronunziato da un servo, il quale invitava quelli di casa ad aprire l'uscio, per fare entrar qualcuno. Nulla di più probabile che fosse il servo di Eracle, il quale bussava alla porta di Folo, come, nelle *Rane* (37 s.), Dioniso e Xantia bussano a quella di Eracle stesso. Quindi il verso in questione dimostrerebbe che Eracle doveva apparire sotto l'aspetto di un attore qualsiasi (1). Così,

(1) Anche nel *Dedalo*, se vi prendeva parte Zeus, questi era rappresentato come attore, e non davvero divinamente. A ciò contrasterebbe almeno il fr. 184 (K I 435) *ἤδη τις ὑμῶν εἶδεν Εὐρύβατον Δία;*, dove la spiegazione data da Suida s. v. *Εὐρύβατος*

tutti i drammi intitolati *Διόνυσος* dovevano presentare il dio operante sulla scena.—Quel che si dice della commedia attica vale anche per le commedie di altre regioni greche, giacchè l' *Ἡρακλῆς ὁ παρὰ Φόλῳ* di Epicarmo (1) non poteva mostrare i due personaggi diversamente da ciò che aveva fatto Aristofane; e, se 'Terra' e 'Mare' avevano una parte vera e propria nella *Γᾶ καὶ Θάλασσα* del medesimo autore (2), è evidente che dovevano agire attivamente sulla scena, insieme con gli altri personaggi del dramma.

Ma è inutile accumular congetture, le quali non possono aggiungere verosimiglianza a quanto abbiamo detto: basti aggiungere qui una prova che vale per tutte. In un vaso del Museo di Bari è rappresentata la nascita di Elena dall'uovo su cui Efesto dà un forte picchio col martello, mentre Zeus assiste pieno di meraviglia all'avvenimento, stando dal lato opposto. È una scena fliacica (1), la quale non lascia dubbio sul modo in cui apparivano ed agivano gli dei nelle rappresentazioni fliaciche. Si potrebbero aumentare i confronti: mi limiterò qui a ricordare ancora uno dei migliori e più interessanti vasi pugliesi, ora conservato nel British Museum, con la lotta fra Dedalo ed Enialio davanti ad Era, la quale siede in mezzo ai duellanti, se-

è tutt'altro che lusinghiera pel dio, accennando soprattutto alle sue bricconate. La divinità, o l'altro personaggio che si serviva della macchina (fr. 188), canzonava, in fondo, la tragedia.

(1) KAIBEL, *FCGr.* 104.

(2) KAIBEL, *FCGr.* 94 ss.

(3) Cf. ROMAGNOLI in *Ausonia* 1908, 253 ss., fig. 8.

duta su di un trono (1). Tutti e tre gli attori si trovano sul palcoscenico. Si può osservare che questi vasi rappresentano scene fliaciche, e quindi non convengono alla pratica teatrale della commedia attica: ma si può ricordare il vaso famoso di Zeus ed Alcmena (2), nel quale si deve per forza riconoscere un'analogia con la commedia plautina, e dove gli dei sono rappresentati come ogni altro personaggio.

L'essenza della tragedia richiede qualche cosa di ben diverso. Nei drammi tragici le divinità possono sostenere tre parti diverse: o mettono gli spettatori al corrente di ciò che precede il dramma e fan loro intravvedere il suo scioglimento; o prendon parte all'azione; o, finalmente, sciolgono il nodo drammatico fissandone le conseguenze e giustificando qualche rito o culto religioso. Della prima forma di questa triplice attività abbiamo già sufficientemente parlato; ci rimane a discorrere della seconda e della terza.

La notizia dell'anonimo *ἐκ τῆς μουσ. ἱστ.* riguardante gli dei presso Eschilo (3), fissa un fenomeno che noi ben conosciamo, almeno in riferimento al *Prometeo*. Quivi le Oceanine ed Oceano, Io, Ermes prendono parte viva allo svolgimento del dramma; e nessuno può dubitare che Io ed Ermes sieno veri

(1) Brit. Mus. Cat. IV F 269; Dörpfeld-Reisch, l. c. 322, fig. 78.
(2) Wieseler, *Bühnenw.* Taf. IX 11.
(3) Cf. sopra, p. 216[1].

e proprî attori, come Efesto, Kratos e Bia nel prologo. Infatti, quanto ad Io, basta ricordare le parole con le quali domanda dove si trova, per renderci completamente persuasi che ella non viene servendosi di mezzi soprannaturali:

565 σήμηνον ὅποι
γῆς ἡ μογερὰ πεπλάνημαι.

Quanto poi ad Ermes, le parole con le quali Prometeo ne annunzia l' arrivo ci permettono di giudicare allo stesso modo:

941 ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τόνδε τὸν Διὸς τρόχιν,
τὸν τοῦ τυράννου τοῦ νέου διάκονον·
πάντως τι καινὸν ἀγγελῶν ἐλήλυθε.

Non possiamo sapere come egli esca dalla scena, ma è chiaro che, allorquando comincia il terremoto da cui è abbattuta la roccia sulla quale è incatenato il Titano (v. 1080 ss.), egli va via così come è venuto.

Ora, è vero che, al tempo in cui dovette essere rappresentato il *Prometeo* (1), il teatro ateniese era certo molto imperfetto, e che quindi Eschilo doveva evitare di servirsi di mezzi troppo macchinosi; ma, oltre al fatto che su macchine apparivano certamente le Oceanine (2), è notevole constatare co-

(1) Cf. ciò che ne ho scritto in *Studî Religiosi* 1904, 71 s. e n. 2, *St. it. di fil. class.* XIV 1906, 434. Per me la data del *Pr.* è da assegnarsi intorno al 470.

(2) Sulla venuta delle Oceanine e di Oceano torneremo a discutere fra poco in questo medesimo capitolo.

me più tardi, quando fu rappresentata l' *Orestea*, nel 458, nelle *Eumenidi* Apollo ed Atena appariscono come veri attori (1). Apollo viene sulla scena dalla porta del tempio, accompagnando Oreste, al quale rivolge subito la parola (v. 64) ed annunzia che gli starà vicino per proteggerlo. Nello stesso tempo gli indica le Erinni dormienti nell' interno del tempio presso l'*ὀμφαλός* (2). Più tardi ordina alle Erinni di uscire dal tempio (v. 179 ss.); ed il dialogo che si svolge tra esse e lui non ci permette di interpretare la presenza del dio sulla scena, diversamente da quel che abbiamo fatto.

Dopo il verso 234, col quale finisce la prima parte (delfica) del dramma, Apollo rientra nel santuario, mentre sulla scena deve esser portata la statua di Atena (v. 242) (3), a cui, come Apollo gli aveva ordinato, Oreste si deve rivolgere nella sua qualità di supplice (v. 79 s.). Egli indirizza infatti una preghiera alla dea (v. 235 ss.), preghiera

(1) Io non credo che Ermes possa mai essere stato visibile sulla scena all'aprirsi del dramma, come crede il REISCH l. c. 224; nè credo che a lui si rivolga Apollo come un vero attore, magari personaggio muto (v. 89 ss.). Se Apollo parlava dalla porta del tempio delfico (REISCH, 243), poteva rivolgersi ad Ermes immaginandolo presente, senza che tale fosse per gli spettatori. Del resto sono tanto numerosi i casi nei quali sulla scena si invocano delle divinità, delle quali non si scorgono nè le persone nè i sumulacri, che non vedo perchè non dovremmo ammettere un tale caso anche per questo luogo.

(2) Sono noti i numerosi vasi dipinti del V sec. a. C. in cui le Erinni sono presso l' *ὀμφαλός*, e si vedono Apollo ed Oreste; cf. HARRISON, *Proll. to the st. of gr. Rel.* 228 ss.; HÖFER in ROSCHERS *Lex.* s. v. Orestes 979 ss., G. HAUPT, *diss. phil. Hal.* XIII 108 ss.

(3) Cf. REISCH, l. c. 211 s.

la quale continua anche dopo il canto del coro (v. 276 ss.). E finalmente Atena comparisce.

La sua apparizione ha suscitato delle questioni molto gravi, giacchè prima essa dice di essere giunta alla sua città, venendo a piedi, aiutata dal solo agitare dell'egida (v. 406 s.), e poi continua

408 πώλοις ἀκμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξασ' ὄχον.

Appunto su questo verso si è combattuta un'aspra battaglia, giacchè, mentre il Wilamowitz lo riteneva opera di un interpolatore (1), il Wecklein ha cercato, anche recentemente, di difenderlo (2).

(1) *Herakles*[1] I 153.

(2) Nella sua ultima edizione in greco moderno (Atene 1910); ma confesso di non capire interamente il tentativo del WECKLEIN d'interpretare questo verso, senza eliminarlo del contesto. Egli crede che *τόνδ' ὄχον* sia detto metaforicamente dell'egida, la quale era per la dea come un carro attaccato a fiorenti pulledri. Ma questa interpretazione non regge nè per la forma nè per la sostanza. Per la forma, infatti, bisogna osservare che in una metafora comparativa, quale si avrebbe in questo caso, non ci dovrebbe essere il verbo personale, ma Eschilo avrebbe dovuto fare usare ad Atena un'espressione press'a poco come questa: *αἰγίδος, πώλοις ἀκμαίοις ἐπιζευχθέντος* (opp. *ἐπιζυγέντος) ὄχου*: cf. pel tipo dell'espressione, *Eum.* 1026 s. *ὄμμα γὰρ πάσης χθονὸς Θησῇδος ἐξίκοιτ' ἂν εὐκλεὴς λόχος*. Per la sostanza, poi, bisogna pure ammettere, che, per quanto Eschilo ami i violenti trapassi nei paragoni, uno di questo genere sarebbe tutt'altro che bello, e si potrebbe chiamare a buon diritto barocca l'immagine dell' egida assimilata ad un carro tratto da cavalli. Ma proviamoci a leggere il contesto con l'interpretazione data dal WECKLEIN, e si vedrà come esso diventi povero e meschino. Del resto, i versi omerici *B* 446 ss., citati dal WECKLEIN, stanno proprio contro la sua interpretazione, sì che, se mai, ne potremmo trarre un buon argomento per toglier via il v. 408. — Noto ancora che in que-

Vediamo, se è possibile, di giudicare come tale questione debba essere risoluta.

Se Atena ha veramente pronunziato quel verso, il carro deve essere sulla scena: non è possibile che esso si immagini come rimasto al di fuori della parodos, giacchè la dea vi accenna esplicitamente e chiaramente, servendosi di quel pronome *τόνδε*, che abbiamo ormai veduto adattarsi soltanto ad oggetti, a persone o ad ornamenti scenici, che sono nella immediata vicinanza degli attori (1). Invece, non solo non troviamo nessun accenno al carro prima del v. 408; ma esso non viene mai ricordato nemmeno dopo. Ora, sta in fatto, e lo accenno qui di passaggio giacchè su questo punto dovremo fermarci a lungo in seguito, che, quando qualche divinità o qualche personaggio viene sulla scena servendosi di mezzi diversi da quelli ordinarî, o il coro o qualche attore fissano sempre — senza alcuna eccezione — l'attenzione degli spettatori su ciò che si avanza e sul modo in cui si avanza. Ciò potrà esser dipeso dal fatto che l'allestimento scenico era debole e manchevole, e che quindi era necessario mettere gli spettatori in condizione di vedere, almeno con la fantasia, ciò che l'autore voleva che vedessero; o potrà essere stato prodotto anche da altre cause. Il fatto è che mai un accenno,

sto verso non c'è nulla di così specificamente eschileo, da costringerci ad attribuirlo per forza al poeta stesso: è vero però che un verso solo è troppo poco per giudicare di cose tanto delicate e sottili.

(1) Così, subito dopo, Atena dice *καινὴν δ' ὁρῶσα τήνδ' ὁμιλίαν χθονός* (v. 409 = 714, cf. 1031).

del genere richiesto, si trova omesso nelle tragedie che conosciamo (1), e sarebbe curioso che Eschilo

(1) Il Bethe, *Proll.* cit. 155 s., ricordando che Eschilo ama di fare entrare sulla scena i suoi personaggi più solenni per mezzo di un carro, ritiene che la menzione del carro debba essere mantenuta anche in questo luogo delle *Eumenidi*, pure ammettendo una grave corruzione od una lacuna nel testo. Questo vale quanto riconoscere di fatto la contraddizione esistente fra i vv. 406-7 e 408. Ad ogni modo, non è neppure esatto ciò che dice il Bethe a proposito di Atossa, Pelasgo ed Agamennone. Anzitutto è certo soltanto per Agamennone che egli si avanzi su di un carro; ma di questo fa menzione Clitennestra (v. 897 *ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε*), non Agamennone stesso. Quanto ad Atossa, il Bethe si basa certamente sui vv. 607 ss. *τοιγὰρ κέλευθον τήνδ' ἄνευ τ' ὀχημάτων χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν ἐκ δόμων πάλιν ἔστειλα*; ma queste parole non significano nè che ella sia precedentemente apparsa su di un carro (come un tale significato non ha il verbo *ὁρμᾶται* usato dal coro per annunziare l'arrivo di lei, v. 151), nè che sia venuta in portantina (Teuffel-Wecklein, ed. p. 12). Atossa parla soltanto del suo lusso di prima, in generale, e senza intenzione di specificare, in confronto con la miseria presente. Serse può presentarsi su di un carro (*σκηναῖς τροχηλάτοισιν* v. 1000 s.; però manca il pronome *ὅδε*!); ma è possibile che esso non si veda sulla scena, e sia rimasto fuori della parados: ad ogni modo, chi ne parla è il coro, e non Serse. Anche Pelasgo può venire su di un carro (186 ss.); ma anche questo è, se mai, annunziato da Danao. Pure in questo caso propendo a credere che il carro stesso non venga sulla scena, ma si immagini che il re ne sia disceso prima di presentarsi agli spettatori. Infatti, non solo non si ricorda più il cocchio allorchè Pelasgo esce, ma, secondo le parole di Danao, dovrebbero avanzarsi molti carri e cavalli: ognun vede come, dopo il pomposo annunzio datone, sarebbe stato ridicolo farne entrare uno solo. Rimane il caso di Oceano nel *Prometeo*; ma di esso dovremo tra poco riparlare. — L'unica eccezione, in tutta la tragedia greca, alla regola che o il coro od un altro personaggio rileva il modo non ordinario in cui alcuno viene davanti agli spettatori, è dato dalla *Medea* (v. 1321 s.), dove l'eroina stessa parla del carro di Elios sul quale volerà ad Atene.

avesse tralasciato una notizia, così importante per la scenografia della sua tragedia, proprio in questo luogo, mentre non si dimentica mai di introdurne di simili negli altri drammi. Sicchè il carro non è sulla scena, e quindi non si vede, e, per conseguenza, il v. 408 deve essere giudicato spurio. Atena, adunque, viene a piedi sulla scena, e si comporta come un attore (1), tanto è vero che essa è in grado di domandare chi sia colui (Oreste) il quale sta presso la sua statua (2). Anche Apollo apparisce di nuovo come attore al v. 577; egli infatti dice:

579 καὶ μαρτυρήσων ἦλθον· ἔστι γὰρ νόμῳ (?)
580 ἱκέτης ὅδ' ἀνὴρ καὶ δόμων ἐφέστιος
ἐμῶν κτέ.

adoperando il solito pronome *ὅδε* il quale indica stargli Oreste vicino: d'altra parte tutta la scena del giudizio sarebbe ridicola, se Apollo stesse su di un luogo elevato o su di una macchina.

Un carro è certamente usato pel *Prometeo*, anzi,

Quest'eccezione, però, era non solo giustificata, ma necessaria giacchè Giasone era tutto occupato a fare aprir la porta, e verso di questa (da cui si doveva vedere l'uccisione dei figli) era rivolta anche l'attenzione del coro (v. 1312-1316), sicchè nessuno pensava a ciò che avveniva nell'alto. Nè è detto che il carro di Medea apparisse *ex machina*, chè poteva mostrarsi al di sopra del tetto ed ivi rimanere immobile (cf. Reisch, l. c. 220 s.).

(1) Cf., per quanto possano avere soltanto un'importanza relativa, i monumenti figurati nei quali è rappresentata la scena del giudizio di Oreste, con Atena che depone il suo voto nell'urna, Höfer in Roschers *Lex.* s. v. *Orestes* 989 ss.

(2) Cf. v. 412, 442, 449.

probabilmente, più carri, quelli su cui si avanzano le Oceanine. Esaminare il prologo di questa tragedia sotto il punto di vista che ci proponiamo, val quanto entrare nelle controversie, un tempo molto vivaci, sul rifacimento di essa.

È indubitato che un principio così complicato, nel quale appariscono sopra macchine le Oceanine ed Oceano, a poca distanza le une dall' altro, non può non destare qualche sospetto; ma è pur forza riconoscere come, prima di ricorrere col pensiero ad uno dei soliti rifacitori, numerosi per quanto comodi, sia necessario di valutar bene tutte le ragioni in contrario. Solo se queste si dimostrino insostenibili, potremo ritenere con qualche probabilità che effettivamente la tragedia ci sia pervenuta in forma diversa da quella datale da Eschilo (1).

Esaminiamo, dunque, per ordine tutta la parte del *Prometeo* che più ci interessa. Prometeo è già incatenato, ed ha ormai recitato il suo meraviglioso monologo, quando lo colpisce un profumo straordinario, forse divino, forse umano, forse l'uno e l'altro insieme (115 s.). Súbito dopo ascolta un rumore di movimento veloce come di uccelli, e l'aria che sibila sotto colpi veloci come di ali (v. 124-126). Non potrebbe essere annunziato più chiaramente il meccanismo su cui si avvicina il coro, ricordato del resto nuovamente al v. 135:

σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῷ.

(1) Cito specialmente, per l'acume con cui è condotto, il tentativo del BETHE, *Proll.* 168 ss., che fu forse il più fiero avversario dell'integrità del *Prometeo*.

Ma, si è detto, questo verso è in contraddizione coi vv. 128 ss..

φιλία γὰρ ἅδε τάξις
πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις
130 προσέβα τόνδε πάγον.

giacchè con queste parole si accenna ad una gara, la quale non può avvenire fra un carro e se stesso. Io però non vedo la difficoltà di intendere *ὄχος* (v. 135) come nome collettivo (1), od in senso generico di 'mezzo di locomozione'; ed il singolare è, anzi, in perfetto accordo col verbo *σύθην*, che, per ragioni metriche, non poteva essere facilmente cambiato. Così vengono spiegate le *θοαὶ ἅμιλλαι* del v. 129, e si elimina la difficoltà di immaginarsi un carro eccessivamente grande. *Πτερωτός* si può dire, come ben vide il Reisch, delle ali che ornavano le ruote; e mi accordo perfettamente col Reisch medesimo nel ritenere che il coro sopraggiunga dalla parte posteriore della rupe sulla quale è legato Prometeo, e si fermi ad una certa altezza, su di un ripiano, od una specie di via costruita fra due strati della roccia. Di qui poi il coro scende nell'orchestra dopo l'invito di Prometeo (v. 272) e con gli anapesti dei vv. 277 ss.

Del resto, un esame accurato della lingua usata nei vv. 124-135 dimostra come questo luogo non possa non venire attribuito ad Eschilo. Certe audaci parole come *κινάθισμα*, *κραιπνοφόροι αὖραι*, *θεμερῶπις*; certi traslati come *πτερύγων θοαὶ ἅμιλλαι*, *κτύπου γὰρ*

(1) Reisch, l. c. 217.

ἀχὼ χάλυβος διῇξεν ἄντρων μυχόν, sono così specificamente eschilei, e portano tanto chiaramente impresso il segno d'Eschilo, che non solo non sapremmo a chi altri attribuire i versi in questione, ma se fossero tramandati anonimi, dovremmo assegnarli proprio a lui. D' altra parte non si può concepire come un rifacitore od interpolatore — due classi, cioè, di persone che generalmente guastano quanto han tra le mani — fosse arrivato a darci un pezzo di così solenne e grandiosa poesia. Nè le condizioni sono diverse per gli anapesti 277 ss., dove troviamo un *κραιπνόσυτον θᾶκον*, ed una metafora *αἰθέρα θ' ἁγνὸν πόρον οἰωνῶν*, di cui non si riesce a togliere la paternità ad Eschilo (1).

Sicchè, per conto mio, debbo ritenere che ambedue i luoghi ora ricordati sieno genuini, e che le Oceanine apparissero veramente sopra diversi carri (tre o quattro), i quali si fermavano ad un certo punto di una specie di strada costruita fra le roccie, donde poi il coro discendeva a piedi nell' orchestra.

La cosa è però diversa per quanto si riferisce ad Oceano. Una difficoltà iniziale si ha nel fatto che, mentre — come abbiamo visto e come noteremo ancora in seguito — ogni macchina teatrale nelle tragedie greche è sempre annunziata da persone diverse da quelle che se ne servono, qui vi accenna proprio Oceano stesso, per ben due volte (v. 286 s., 394 ss.) (2). La seconda difficoltà è costituita dalla

(1) *ὀκριόεις*, v. 282, è parola usata esclusivamente da poeti, da Omero in poi (cf. *Θ* 327, *M* 380, *Π* 735, *ι* 499).

(2) Cf. p. 237[1].

forma della macchina. Oceano afferma di essere venuto su di un quadrupede alato, il quale cammina o vola senza aiuto di freno, e, quando sta per partire, soggiunge che esso è tanto impaziente di volar via, da far vibrare l'aria col moto delle ali. Ora, una macchina simile non è concepibile, a meno che la meccanica non fosse avanzata quanto quella odierna, e forse più, nella prima metà del V sec. a. C. (1); nè Oceano avrebbe potuto parlare di mosse del suo quadrupede, se esse non fossero avvenute realmente. Anche nella migliore ipotesi, e volendo concedere molto all'attitudine degli Ateniesi di fare a meno della illusione scenica, bisogna pure ammettere che qualche movimento dovesse fare l'animale che aveva trasportato Oceano fino al teatro. Ma in che modo avrebbe esso potuto muoversi? Giacchè passando, come doveva, per una parodos, non poteva essere legato con funi da cui ricevesse il movimento, a meno che le funi non fossero state attaccate al cielo. Nè si può obiettare che questo quadrupede volante fosse soltanto descritto da Oceano, e si immaginasse rimasto fuori della scena, giacchè al v. 286 è detto:

τὸν πτερυγωκῆ τόνδ' οἰωνόν,

dove il pronome *τόνδε* deve accennare al quadru-

(1) Ben diversa è la cosa per ciò che riguarda la poesia omerica, dove è in giuoco la fantasia e non la realtà, come pei tripodi di Efesto Σ 375 ss., (cf. le ancelle del dio, Σ 417 s.; i suoi mantici, Σ 469 ss.; i cani della casa di Alcinoo, η 91 ss.): ma sul teatro era necessario di applicare quelle fantastiche descrizioni in pratica, e ciò non sarebbe stato davvero possibile.

pede sulla scena, secondo quanto abbiamo rilevato a proposito dell'uso di esso nella tragedia (1).

D'altra parte non si può dire che nei vv. 286 s. e 394-6 ci sieno tali elementi di lingua e di stile, da farci riconoscere la mano di Eschilo. L'unica parola eschilea potrebbe essere *πτερυγωκῆ*, formata sull'esempio di *ποδώκης*, invece di *ὠκύπτερος*, che pure sarebbe stata bene adatta al contesto (salve naturalmente le ragioni metriche) e perfettamente poetica (2). Però l'immagine del cavallo alato che anela di riposarsi nella sua stalla, immagine non elevata nè poetica, ed il verbo *ψαίρω* usato transitivamente, fanno pensar davvero all'opera di un interpolatore (3). Finalmente, in tutte le tragedie greche a noi note, mai un dio che prenda parte all'azione apparisce *ex machina*, ma agisce sempre come un vero e proprio attore. Mi par dunque necessario ricorrere qui al rimedio violento dell'ate-

(1) Secondo il BETHE, *Proll.* 173, un'altra difficoltà sarebbe costituita dagli anapesti di Oceano, 284 ss., assolutamente contrarî all'uso eschileo. Ma essa non mi sembra molto grave, giacchè Eschilo poteva avere usato gli anapesti in quel modo, una volta, lasciando poi di servirsene in altri drammi, se pure non esistevano in tragedie oggi perdute. Al contrario, l'uso di anapesti presso Sofocle (*Filottete*) ed Euripide (p. es. *Alcesti* ed *Ippolito*) in situazioni analoghe a quelle del *Prometeo* — sebbene si tratti di drammi scritti e rappresentati molto tempo dopo quest'ultimo — mi fanno pensare che il BETHE abbia esagerato nel dare tanta importanza a questo punto. Si ricordi quanto dovette Euripide ad Eschilo, soprattutto per la forma.

(2) Cf. Hom. *N* 62.

(3) Si aggiunga che *λευρὸν οἶμον* (v. 394) ricorda assai da vicino il *λευροὺς γύας* del v. 369, ed è coniato su *λευρὸς χῶρος* di *η* 123, e quindi poco o punto originale.

tesi dei vv. 286 s., togliendo i quali il senso corre benissimo (1). I versi 394-6 possono anch'essi venir tolti, e quasi senza danno, giacchè l'allontanarsi di Oceano è significato chiaramente delle parole di lui e di Prometeo (v. 392 s.) (2).

Oceano è, dunque, un vero e proprio attore. E Prometeo? Tutti conoscono le discussioni fatte per riconoscere se egli fosse rappresentato sulla scena da un fantoccio, dietro a cui (ossia, dietro alla roccia alla quale Prometeo era incatenato) un attore parlasse; oppure se fosse un vero e proprio attore. Stanno in favore della prima ipotesi molti argomenti che me la fecero accettare per buona alcuni anni fa (3), e che mi consigliano a mantenerla tuttora. Principale fra tutti è questo, che l'incatenamento di Prometeo alla roccia è rappresentato così drasticamente, da non potere esser sostenuto da nessun attore, giacchè nessuno avrebbe voluto farsi configgere un cuneo nel petto (v. 64 s.),

(1) Per ciò che è detto sopra (p. 243[1]), non credo necessario ritenere che i vv. 284-97 sieno stati sostituiti ad originali trimetri di Eschilo, anche perchè vi si accenna alla parentela tra Oceano e Prometeo (v. 289), dovuta non tanto alle nozze tra Prometeo ed una Oceanina, quando a profonde ragioni mitiche, facilmente ignote a qualche interpolatore (cf. *St. religiosi* 1903, 516 ss.). Per essa le Oceanine compongono il coro, e non pel solo desiderio di Eschilo di mostrare il contrasto fra l'essere forte e le deboli donzelle che lo circondano. Certo che questa è una visione incomparabilmente bella; ma essa era già data dal mito, senza il quale Eschilo probabilmente avrebbe pensato ad un coro diverso.

(2) È però possibile che siano andati perduti uno o più versi originali, sostituiti da quelli che abbiamo quando si interpolò la parte riferentesi alla macchina.

(3) *Studi religiosi* cit. 490[1].

per rappresentare un dio punito. Inoltre, ammesso che l'attore fosse, come doveva essere, incatenato sulla scena, e pur concedendo che non manchi qualche tratto esagerato nella descrizione di Kratos; si pensi quale difficoltà doveva presentare una parte la quale imponeva ad un attore di rimanere legato ed immobile per lungo tempo, di parlare quasi continuamente, di cadere in un supposto abisso (che non esisteva in realtà; ma in ogni modo la roccia veniva buttata giù alla fine del dramma, v. 1080 ss.) (1), col rischio di farsi davvero del male, e di ricominciar poco dopo a far da attore nel *Prometeo sciolto*; e si vedrà come sia quasi impossibile pensare che un uomo abbia sostenuto la parte di Prometeo. A queste difficoltà di carattere tecnico, se ne aggiunge un'altra che è pur grande. Per quanto noi siamo all'oscuro della cronologia del *Prometeo*, pure è innegabile che esso non appartiene alla produzione recente di Eschilo, e ciò rende impossibile l'uso di tre attori, chè tanti sarebbero al principio del dramma, contando Efesto,

(1) A proposito di questo abisso e del modo in cui vi precipita la roccia, cf. Reisch, l. c. 198, i cui argomenti hanno valore anche ritenendo, come io faccio, originale quasi tutto il *Prometeo*.— A proposito della forma della roccia mi pare che questa si possa immaginare come un'armatura di legno e tela con uno schema corrispondente ad una linea spezzata di tre segmenti: sulla parte di mezzo, piana, si fermava il coro, e sotto di questa, parallelamente al segmento verticale più basso, si nascondeva l'attore che sosteneva la parte di Prometeo. Non mi pare nè possibile nè probabile che l'attore stesso andasse a rinchiudersi nel fantoccio che rappresentava il Titano incatenato.

Kratos e Prometeo (1), e trascurando Bia, personaggio muto. Ora, non è possibile che Eschilo conoscesse l'uso del terzo attore, se ne usò ancora due nei *Sette a Tebe*, rappresentati più tardi (2).

Però contro questa ipotesi, che per me è certezza, sta un fatto non trascurabile, già accennato da me or ora, e ben rilevato dal Bethe (3), cioè che nel dramma successivo, il *Prometeo liberato*, Prometeo appariva di nuovo sulla scena legato alla roccia, e questa volta rappresentato veramente da un attore, perchè doveva essere liberato da Eracle, e quindi uscire corporalmente dalla posizione incomoda in cui si trovava. Ma tale obiezione è più appariscente che forte. Infatti, al cominciare del secondo dramma, doveva essere alzata di nuovo la parete rocciosa davanti alla quale Prometeo recitava la sua parte. Alzata che fosse, un attore poteva mettercisi davanti, fingendo di esser legato, finchè Eracle non uccidesse l'aquila, e non lo liberasse. La prima incatenazione del *Prometeo legato*

(1) L'uso e l'introduzione di un *παραχορήγημα*, attestato da Polluce IV 109 s. quale invenzione di Eschilo nelle *Coefore* (? *ἐν Ἀγαμέμνονι* [opp. *ἐν Μέμνονι* ?] *Αἰσχύλου*) è troppo recente per essere ammesso anche pel *Prometeo*. (Se mai, l' *Ἀγαμ.* di Polluce è dato come titolo di tutta la trilogia).

(2) Cfr. p. 233[1]. Non credo possibile un rifacimento del *Prom.* avvenuto verso la fine del V secolo (Bethe, *Proll.* 184 s.); credo invece che questo dramma sia, nel suo complesso, eschileo. Non mi nascondo però qualche difficoltà, come quella del luogo dove è descritto Tifone (v. 351-372), che può provenire o da un rifacimento o da un adattamento, anche perchè esso è slegato dal resto. Che sia un'imitazione della I Pitica di Pindaro, tentò di dimostrare il Christ, *Sitzungsb.* di Monaco 1880. 349 ss.

(3) *Proll.* 180 e n. 30.

è reale, e non poteva non essere compiuta davanti agli occhi degli spettatori; la seconda è solo immaginata, e si dà per compiuta, anche se essa non ha mai avuto luogo. Dato ciò, può sembrare necessario di ammettere l'uso del sipario tra il *Prometeo legato* ed il *Pr. liberato* (1), sì che, allorquando cominciava la seconda tragedia, l'attore fosse collocato già così vicino alla rupe, da sembrare incatenato. Non nego che tale ipotesi sia molto verisimile, e possa corrispondere alla realtà; tuttavia monumenti come il vaso del British Museum pubblicato dall' Engelmann (2), in cui è mostrata la preparazione della scena per l'*Andromeda* euripidea, possono farci ritenere che la scena si preparasse davanti agli occhi degli spettatori, e che questi sapessero fare astrazione da certe contingenti necessità dell'apparato scenico, e si disinteressassero dei preparativi fino a quando, ad un segno convenuto, non si desse principio alla tragedia. Allora soltanto essi prestavano attenzione a quel che il poeta aveva voluto mostrar loro; ed avevano probabilmente la capacità necessaria ad entrare immediatamente nel concetto artistico, intrinseco al dramma.

Per trovare un'altra divinità, la quale agisca durante il corso e lo svolgimento di una tragedia

(1) Reisch, l. c. 253 s.
(2) Brit. Mus. Cat. III E 169; Engelmann, *Arch. St. zu den Tr.* 10, fig. 3.

greca, bisogna scendere fino alle *Baccanti*, dove Dioniso sostiene la sua parte di attore sino in fondo al dramma, e cioè anche nell' esodo, giunto pur troppo a noi mutilo e variamente sciupato (1329 ss.). Sarebbe davvero strano ed assurdo se, come è stato sostenuto anche recentissimamente (1), Dioniso, dopo aver preso parte attiva all'azione sin dal suo principio, e precisamente dal prologo, apparisse in ultimo su di una macchina; od anche soltanto da un luogo elevato, ossia da quello che fu più tardi chiamato *θεολογεῖον* (2). Era invece molto meglio, e più piscologicamente ed artisticamente fine, che Dioniso stesso, mostrandosi alla fine tale quale era stato nel dramma, dimostrasse la sua interiore potenza e la verità di tutte le sue asserzioni. Il v. 1340 s.

> ταῦτ' οὐχὶ θνητοῦ πατρὸς ἐκγεγὼς λέγω
> Διόνυσος, ἀλλὰ Ζηνός.

non indica affatto che sia accentuata qui la divinità di Dioniso da Dioniso stesso, e che questi voglia ricordare agli attori, agli spettatori ed ai lettori le sue mutate condizioni. Infatti quelle parole sono puramente e semplicemente un' eco, e quasi direi una ripetizione, del v. 1

> Ἥκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα,

sì che viva e potente doveva sembrare alle persone del dramma ed agli spettatori la forza intima di questo essere che, pure movendosi ed operando

(1) Verral, *The Bacchants of Euripides* 140 s., Müller, *de Graec. deor. part. trag.* 83; cf. Reisch, l. c. 223.
(2) Poll. IV 130; cf. Reisch 303.

come un uomo, aveva la capacità e la potenza di operare sovrumanamente. Se mai, è possibile che Dioniso abbandonasse il suo abito completamente umano, a cui accenna tante volte nel prologo, per apparire alla fine del dramma cinto di diadema od ornato di altri attributi consoni alla sua dignità divina. L'effetto immediato che questa potenza superiore, operante tra gli uomini e con gli uomini e come essere umano, poteva suscitare nell'animo degli spettatori, non doveva nè poteva essere guastato da Euripide col fare apparir Dioniso *ex machina*. Egli amava, sì, un grandioso e macchinoso appararato scenico; ma era anche troppo fine artista per guastare con le proprie màni ciò che egli stesso aveva creato.

Ho detto poco fa che, per trovare un altro dio il quale — dopo Prometeo — agisse sulla scena, bisognava scendere fino alle *Baccanti*; ma veramente, anche nell'*Eracle* abbiamo Iride e Lyssa che scendono dal cielo a prender parte al dramma. Però non si può dir davvero che esse, e particolarmente la seconda, debbano sostenere quel che si dice una ' parte ': in fondo non fanno che por fine alla prima metà del dramma e preparare la seconda. In tale ufficio, sebbene si trovino in luogo diverso, sono eguali alle divinità da cui è procurato lo scioglimento del nodo drammatico.

Il modo in cui Iride e Lyssa entrano sulla scena è chiaramente accennato dal coro, dopo le lodi di Eracle, con le parole:

815 ἔα ἔα·
ἆρ' ἐς τὸν αὐτὸν πίτυλον ἥκομεν φόβου,

γέροντες, οἷον φάσμ' ὑπὲρ δόμων ὁρῶ;
φυγῇ φυγῇ
νωθὲς πέδαιρε κῶλον, ἐκποδὼν ἔλα.
820 ὦναξ Παιάν,
ἀπότροπος γένοιό μοι πημάτων.

Le due dee appariscono dunque al di sopra del palazzo in cui è entrato e si trova Eracle, e l'apparizione sovrumana incute tanto terrore al coro dei vecchi tebani, che questi vogliono fuggire (1). Ma Iride li invita a rimanere e presenta subito sè stessa e la sua compagna (822 ss.), come poco dopo Lyssa esporrà la propria genealogia (843 s.), allorchè quella avrà spiegato lo scopo della insolita venuta. Lyssa descriverà poi anche quali effetti la sua presenza deve produrre sull'infelice eroe (867 s.), con vivacità molto superiore alla indicazione dei motivi interni di cui si serve Seneca (*Herc. fur.* 939 ss.). Anche l'uscita di Iride e di Lyssa è preannunziata con le parole di Lyssa medesima:

872 στεῖχ' ἐς Οὔλυμπον πεδαίρουσ', Ἶρι, γενναῖον πόδα·
εἰς δόμους δ' ἡμεῖς ἄφαντοι δυσόμεσθ' Ἡρακλέους,

da cui possiamo rilevare che la macchina doveva essere discesa fino a quel che si immaginava essere il tetto della casa; risaliva poi in alto con Iride, mentre Lyssa entrava nel palazzo. È perciò as-

(1) Non vedo la ragione di attribuire i vv. 818-9 ad un semicoro, e ad un altro i vv. 820-1, come si è fatto dal Wecklein, giacchè il *πέδαιρε* del v. 819 non indica che metà dei corenti si rivolga all'altra metà, ma solo che ciascuno si indirizza al suo vicino. I vv. 815-17 sono detti certamente dal corifeo.

solutamente necessario di immaginare una fronte scenica press'a poco costruita sul tipo e sulla forma ricostrutta dal Dörpfeld pel teatro di Oropo (1).

Si osservi bene che l'arrivo di Iride e Lyssa sulla macchina è esposto dal coro (2). Non diverse sono le condizioni per quasi tutte le altre tragedie euripidee in cui gli dei appariscono *ex machina*. Così, e molto chiaramente, è annunziata la macchina che scende dall'alto portando Tetide nell'*Andromaca*:

XO. ἰὼ ἰώ·
1226 τί κεκίνηται; τίνος αἰσθάνομαι
θείου; κοῦραι, λεύσσετ', ἀθρήσατε·
δαίμων ὅδε τις λευκὴν αἰθέρα
πορθμευόμενος τῶν ἱπποβότων
1230 Φθίας πεδίων ἐπιβαίνει,

dove non solo possiamo osservare la stretta somiglianza tra le parole del coro e quelle di Prometeo:

Prom.
124 φεῦ φεῦ, τί ποτ' αὖ κινάθισμα κλύω
125 πέλας οἰωνῶν;

ma anche il verbo *πορθμευόμενος*, il quale, con le parole *λευκὴν αἰθέρα*, indica il movimento compiuto dalla macchina attraverso all'aria, per trasportare la dea al cospetto degli attori e del coro.

(1) Dörpfeld-Reisch, *das Gr. Theater* 108 fig. 42; cf. anche la scena disegnata dal Dörpfeld stesso a p. 384 fig. 94.
(2) Cf. p. 237[1].

Il coro ha la stessa funzione anche nell'*Elettra*:

1233 ἀλλ' οἵδε δόμων ὑπὲρ ἀκροτάτων
φαίνουσί τινες δαίμονες ἢ θεῶν
1235 τῶν οὐρανίων (1)· οὐ γὰρ θνητῶν γ'
ἥδε κέλευθος· τί ποτ' ἐς φανερὰν
ὄψιν βαίνουσι βροτοῖσιν;

Qui è espresso, se è possibile, anche più chiaramente che nell'*Andromaca* il carattere soprannaturale della venuta dei Dioscuri, carattere accresciuto dal racconto che quello dei due Dei il quale parla fa del viaggio dal mare, dove essi han calmato una tempesta, fino ad Argo (1241 s.), e dalle invocazioni del coro ai versi 1292 e 1298. In questa tragedia abbiamo anche l'accenno all'uscita degli dei dalla scena:

1347 νὼ (sc. στείχωμεν, cf. v. 1343) δ' ἐπὶ πόντον Σι-
σώσοντε νεῶν πρῴρας ἐνάλους. [κελὸν σπουδῇ
διὰ δ' αἰθερίας στείχοντε πλακός κτέ.

Invece nell'*Ione* Ione stesso ha l' ufficio accennato: mentre sta per entrare nel tempio si ferma, stupito e meravigliato, vedendo apparire Atena nell'alto:

1549 ἔα· τίς οἴκων θυοδόκων ὑπερτελὴς
1550 ἀντήλιον πρόσωπον ἐκφαίνει θεῶν;
φεύγωμεν, ὦ τεκοῦσα, μὴ τὰ δαιμόνων
ὁρῶμεν, εἰ μὴ καιρός ἐσθ' ἡμᾶς ὁρᾶν.

(1) Forse si deve leggere *φαίνουσι τίνες* al v. 1234 e mettere il segno di interrogazione dopo *οὐρανίων* nel v. 1235.

Ma è duopo riconoscere che le parole di Ione non includono in se stesse la necessità di una macchina, come vedremo meglio in seguito. Ad ogni modo, pure escludendo l'*Ione*, abbiamo tre tragedie, e, se vogliamo comprendere in questo numero la *Medea*, possiamo dir quattro, in cui la macchina teatrale è chiarissimamente annunziata, e sempre da persone diverse da quelle che se ne servono (1).

Per avere un giudizio sicuro sull'uso della macchina anche negli altri drammi, nella fine dei quali apparisce una divinità, occorre anzitutto fissare la data di questi quattro.

Soltanto per la *Medea* possediamo una data documentariamente sicura, giacchè dalla sua didascalia rileviamo che essa fu rappresentata durante l'arcontato di Pitodoro, nell'Ol. 87. 1, e cioè nella primavera del 431. Sebbene non tramandata, è però sicura anche la data dell'*Elettra*, giacchè presuppone come già conosciuto l'argomento dell' *Elena* rappresentata nel 412, e deve esser quindi posteriore a quest'anno, pure essendo anteriore all'*Oreste* del 408 (2). Fra queste due tragedie debbono esser poste l' *Andromaca*, rappresentata verso il principio della guerra del Peloponneso (3), e l'*Era*-

(1) Fa eccezione la *Medea*, per le ragioni già esaminate a pag. 237[1].

(2) Cf. ciò che scrissi in proposito negli *St. it. di fil. class.* XIV 437[3]. L'accenno che leggiamo nei vv. 1347 ss. è troppo vago e generico perchè possiamo fidarci completamente di esso, come si è fatto generalmente, per attribuire questo dramma al 413. La differenza sarebbe ad ogni modo non grande; ma nel l. c. ho dato tutti gli argomenti che mi inducono a datare l'*Elettra* come ho fatto qui.

(3) Cf. Sch. ad. v. 445.

cle composto fra il 420 ed il 416 (1). Tra la *Medea* e l'*Elettra* deve esser posto anche l' *Ione* — trascurando per ora di ricercare se deve o no esser posto nella categoria di drammi che esaminiamo — composto verso il 415, certamente dopo la costruzione dell'Eretteo del 421 (2). Le due date della *Medea* e dell'*Elettra* sono per noi importantissime, in quanto ci mostrano come Euripide, in ogni epoca della sua carriera artistica, ogni volta che volle servirsi della macchina per gli dei o per esseri che, come Medea, si servono di mezzi soprannaturali, non ristette dall'accenarvi chiaramente. Questo doveva essere detto giacchè molti, se non tutti (3), ormai credono che Euripide abbia fatto uso della macchina anche là dove il testo a noi giunto non ne fa parola.

A questo proposito dobbiamo osservare che le cinque tragedie nelle quali vediamo una divinità, che non si dice esplicitamente venire *ex machina* sulla scena — e cioè *Ippolito, Supplici, Ifigenia fra i Tauri, Elena* (4), *Oreste* — furono composte tra

(1) Wilamowitz, *Her.*[2] I 134 ss.; cf. Dieterich l. c. 1258 (*Kl. Schr.* 381).

(2) Cf. Dieterich, l. c. 1259 (*Kl. Schr.* 383).

(3) Dopo il Wilamowitz, *Her.*[1] I 354; cf. anche Bethe, *Proll.* cit. 131 ss.

(4) I vv. del coro 1495 ss. *μόλοιτέ ποτ' ἵππιον οἶμα | δι' αἰθέρος ἱέμενοι | παῖδες Τυνδαρίδαι κτέ.*, non predícono la venuta dei Dioscuri *ex machina*, ma debbono esser considerati nel complesso del canto e delle invocazioni. Il coro si rivolge ai Dioscuri fratelli di Elena, affinchè la salvino sul mare, nella loro qualità di protettori della navigazione (*μόλοιτε.... σωτῆρε τᾶς Ἑλένας*, 1500): essi poi sopraggiungono per impedire l' inseguimento di

il 428 ed il 408, ponendo negli anni intermedî le *Supplici* (del 422 circa) l'*Ifigenia fra i Tauri* (del 415 circa) e l'*Elena* del 412. Ora, se veramente l'innovazione della macchina fosse stata così comune e solita per Euripide, tanto che il poeta non sentisse più il bisogno di nominarla; sarebbe possibile che non ne parlasse nell'*Elena* e la ricordasse invece nella posteriore *Elettra*? E, se non si vuole accettare la cronologia da me ammessa per questi due drammi, sarebbe possibile che Euripide non descrivesse l'arrivo della macchina nell' *Ippolito*, e lo facesse nell'*Eracle* e nell'*Elettra*? Queste contraddizioni sono per me così forti che non esito a credere che il poeta, quando usava una macchina, ne avvertiva volta per volta gli spettatori, e che nelle tragedie di cui discorriamo gli dei apparissero in tutt'altro modo (1). D'altra parte, un argo-

lei, sicchè ci sarebbe contraddizione tra ciò che dice il coro e ciò che avviene in realtà, qualora il poeta avesse voluto dare un preannunzio dell'intervento divino circa 150 versi prima che questo avesse luogo.

(1) Se Perseo nell'*Andromeda* (fr. 124. 125) e Bellerofonte nel dramma omonimo (fr. 306-308, giacchè non sono da prendere in considerazione i soli fr. 307 s., come fa il Reisch — l. c. p. 228 — ma anche il 306 *ἄγ' ὦ φίλον μοι Πηγάσου πτερόν*) si servivano di una macchina, come mi par sicuro dai frr. citati, che debbono essere attribuiti ai protagonisti; e quasi certo che essa deve essere stata annunziata prima da altri, e probabilmente dal coro. Pur troppo non abbiamo argomenti sicuri su cui appoggiare questa ipotesi, eccettuata l'analogia coi drammi esistenti. In tutti i casi, però, nella canzonatura che Aristofane fa di Perseo, *Thesm.* 1010 ss., versi da cui si rileva che Euripide sopravveniva volando, il mezzo macchinoso e non comune di cui si serve Euripide stesso è accennato da Mnesiloco prigioniero, cf. 1011 *Περσεὺς ἐκδραμών* e 1014 *οὐ γὰρ ἂν παρέπτατο*.

mento di grande importanza, per ciò che diciamo, si rileva da un altro fatto: sempre, anche nella commedia, sono ricordate le macchine di cui si valgono gli attori.

Sono noti i luoghi della *Pace* di Aristofane, che rientrano nel campo della nostra attuale osservazione: ciò che preannunzia il servo (v. 72 ss.), le parole di Trigeo (82 ss.) ed il dialogo fra i due, nonchè il vanto di Trigeo stesso al v. 865 ss. Ma, se tutti questi versi, *mutatis mutandis*, si possono adattare anche alla tecnica della tragedia, ve n'ha però uno il quale svela nudo e crudo il segreto della illusione scenica, là dove Trigeo impaurito grida al macchinista:

174 ὦ μηχανοποιέ, πρόσεχε τὸν νοῦν ὡς ἐμέ,

precisamente come un attore, o forse un dio, a noi ignoto, diceva nel *Dedalo*, fr. 188 (K I 436):

ὁ μηχανοποιός, ὁπότε βούλει τὸν τροχὸν
ἱμᾶν (1) ἀνεκάς, λέγε, χαῖρε φέγγος ἡλίου,

tanto che più tardi divennero comuni gli scherzi sulla macchina, e fecero fortuna sì da passare in proverbio le frasi come *θεοὺς αἴρειν, θεὸς ἀπὸ μηχανῆς* e simili, sin dalla commedia di mezzo, nella quale un fr. della *Ποίησις* di Antifane (fr. 195, K II 90 s.) mette in burla i poeti tragici 'che alzano la mac-

(1) Lascio *ἱμᾶν* del Kock, essendo l'*ἐᾶν* offerto da Erotiano 42.5 Kl. completamente inadatto al senso del luogo, pur non nascondendomi la difficoltà di accettarlo: del resto, questa non è la sola difficoltà presentata dal frammento, ma anche il primo v. è corrotto.

china con un dito' e contentano gli spettatori (1).

Ma Aristofane segue anche, come dicevo testè parlando della *Pace*, la tecnica della tragedia. Infatti il coro annunzia pel primo l'apparizione di Iride negli *Uccelli*:

1197 ὡς ἐγγὺς ἤδη δαίμονος πεδαρσίου
δίνης πτερωτὸς φθόγγος ἐπακούεται,

e poi, subito dopo, ne riparla Pistetero:

1199 αὕτη σὺ ποῖ ποῖ ποῖ πέτει; μέν' ἥσυχος,
1200 ἔχ' ἀτρέμας· αὐτοῦ στῆθ'· ἐπίσχες τοῦ δρόμου,

se pure in queste ultime parole non si rivela la canzonatura fatta al pubblico nell'annunziargli la venuta di un demone *ex machina*, mentre poi esso corre da sè. Ma è vero che, in tal caso, il poeta sarebbe scusato, giacchè la scena è immaginata nell'aria, a 'Nubicuculia', e quindi è necessario supporre che tutti gli attori non camminassero, ma volassero.

Così l'apparizione di Socrate nel cesto al di sopra della terra è notata da Strepsiade, il quale domanda al discepolo:

Nub.
218 φέρε, τίς γὰρ οὗτος οὑπὶ τῆς κρεμάθρας ἀνήρ;

Come si vede, anche Aristofane, in tempi assai varî (2), si serve di macchine teatrali per mettere

(1) Per altre testimonianze, cf. REISCH, l. c. 230.

(2) Per lo meno tra il 421 ed il 411: la *Pace* è del 421, gli *Uccelli* sono del 414, le *Tesmoforiazuse* (p. 255[1]) del 411. Le *Nubi*

in burla la tragedia, e sempre le ricorda più o meno diffusamente. Se a ciò aggiungiamo la menzione che della macchina vien fatta nella *Medea* di Seneca, quando, per essere questa tragedia destinata alla lettura, non era affatto necessario che il poeta ne parlasse (v. 1025), pure essendo sotto il diretto influsso euripideo; vedremo come, là dove una macchina non è ricordata, non sia possibile ammettere che la divinità sia apparsa su di essa, ma bisogni al contrario ritenere che sia venuta sulla scena in modo diverso (1).

A supporre una diversità tra l'apparizione di alcuni dei e quella di altri, siamo indotti anche da un'altra considerazione. Sino ad ora ci siamo serviti di argomenti esterni, i quali sono senza dubbio i più validi e sicuri; ma può giovarci assai un argomento intrinseco, tolto dall'intima essenza dei drammi. Se prendiamo l'*Andromaca*, l'*Eracle*, l'*Elettra*, cioè le tre tragedie nelle quali l'avvicinarsi della macchina è annunziato dal coro, noi vediamo che in tutte e tre le divinità sopraggiungenti vengono soltanto o per consolar gli attori, o per dire quel che essi debbono fare, o per cambiare totalmente la situazione drammatica. Anche nella *Medea* la macchina ha una funzione ristretta, servendo soltanto a trasportare l'eroina da Corinto ad Atene, e facendo così virtualmente cessare l' azione. Invece, in tutti gli altri drammi chiusi da un dio,

sono posteriori al 423, anno in cui furono rappresentate per la prima volta; incerta è la data del *Dedalo*.

(1) Ciò che possediamo della Tragedia Romana più antica non permette di esprimere alcuna opinione in proposito.

questi tronca improvvisamente un'azione che sta per cominciare, o pure viene per fermare qualcuno che, ad azione finita, è sul punto di andar via. Così accade nelle *Supplici*, dove Atena compare proprio quando Adrasto e Teseo si accomiatano, ed il primo di essi sta per uscire dalla scena con le ossa dei sette eroi caduti sotto le mura di Tebe; nell'*Ifigenia fra i Tauri*, dove l'intervento di Atena ha l'ufficio di far desistere Toante dall'inseguimento dei fuggiaschi, così come avviene per parte dei Dioscuri nell'*Elena*; nell'*Oreste*, dove Apollo impedisce che Elettra, Oreste e Pilade eseguiscano il loro disegno di appiccare il fuoco al palazzo, ed a Menelao d'infierire contro i suoi congiunti (1); nell'*Antiope*, dove Ermes giunge proprio in tempo per impedire che Amfione uccida Lico (2); finalmente

(1) Il v. 1631 *ἥδ' ἐστίν* (sc. *Ἑλένη*), *ἣν ὁρᾶτ' ἐν αἰθέρος πτυχαῖς*, da cui potrebbe rilevarsi l'uso di una macchina sulla quale si trovasse il corpo di Elena, è certamente corrotto, giacchè con troppa evidenza il secondo emistichio è stato foggiato sul v. 1636. È possibile che un fantoccio rappresentante la sorella dei Dioscuri (v. 1636 s.) fosse accanto ad Apollo, e sorretto da questo.

(2) Si è detto che Ermes deve comparire *ex machina* (Taccone, *Riv. di Fil.* 1905. 258); ma si noti che la macchina non è annunziata affatto. I primi versi detti dal dio sono molto frammentarî e lacunosi nel papiro, e solo fino ad un certo segno possono essere accettati come sicuri gli integramenti proposti dal Weil, *Journ. des Sav.* 1891. 535 ss. Per me è invece sicuro che Ermes non appariva *ex machina*, giacchè le sue parole interrompono precisamente l'azione di Amfione, senza che sieno preparate da nulla. Alle domande di Lico (nel fr. C del pap. di Kurob), Amfione risponde: *ἐν νεκροῖς πεύσει* (sc. chi siamo noi due, Amfione e Zeto) *θανών*, ed alza il suo braccio contro Lico per colpirlo, dal che viene trattenuto da Ermes, il cui intervento rientra perciò

nel *Filottete* di Sofocle dove Eracle trattiene l'eroe, il quale sta per partire con Neottolemo verso la sua patria e non verso Troia (1). Abbiamo quindi una profonda diversità nel carattere che le apparizioni divine assumono volta a volta, nei due gruppi così distinti fra le varie tragedie. Nel primo di essi, nel quale la divinità non deve impedire un'azione, essa apparisce preannunziata, e dobbiamo credere che i

nel quadro dei drammi ora citati.—Il papiro di Oxyrhinchos contenente l'*Ipsipile* (*Ox. Pap. VI*) al v. 1673 reca il nome di Dioniso: nulla o quasi, se non singole lettere, è rimasto dei versi precedenti, sicchè non possiamo dire se ci fosse l'annunzio della macchina, o se Dioniso apparisse improvvisamente, dopo il dialogo tra Euneo, Toante (nel pap. col. 2ª fr. 64 al v. 1590 si dice genericamente *οἱ Ὑψιπύλης υἱοί*) ed Ipsipile. Queste due tragedie sono press'a poco dello stesso tempo (Sch. Ar. *Ran.* 53; cf. DIETERICH, 1266 [*Kl. Schr.* 390 s.] GRENFELL-HUNT 3). Sembra che un dio, Dioniso, apparisse anche nell'*Antigone*, fr. 177 (ma cf. MÜLLER, *de Graec. deor. part. tr.* 93). Questo fr. dovrebbe esser detto da qualche personaggio dopo il discorso del dio, tenendo press'a poco il luogo delle parole di Toante, *IT* 1475 ss.; di Ione, *Ion.* 1606 ss.; di Oreste, *Or.* 1666 ss. etc. — Non diverso dal modo in cui Seneca si immaginava che apparissero gli dei di Euripide, doveva esser quello nel quale appariva l'eroe nell'*Ercole Eteo,* cf. 1972 « praesens ab astris, mater, Alcides cano », cioè dall'alto del teatro, al disopra della scena. Alcmena vedeva di sicuro il figlio, cf. v. 1977 s.: « cessit, ex oculis abiit, in astra fertur », parole queste inspirate a quanto aveva detto Ercole stesso; non vediamo traccia di una macchina.

(1) È difficile esser persuasi, sulla semplice prova di un tardo secchio metallico (ENGELMANN, *Arch. St. zu den Tr.* 40, fig. 15= *Gaz. Arch.* 1881-2, Tab. 1-2) che pure nella *Tiro* di Sofocle apparisse un dio, e precisamente Posidone. Ad ogni modo, non so pensare che Posidone apparisse *ex machina*, e mi par più probabile che si mostrasse, se si mostrava veramente, come Eracle nel *Filottete*.

versi, i quali accennano alla sua venuta, accompagnassero col loro ritmo, generalmente anapestico (1), la discesa della macchina dal sostegno a cui era fissata. Nel secondo gruppo, invece, se il dio fosse disceso lentamente dall'alto non avrebbe fatto in tempo ad impedire ciò che non sarebbe convenuto allo scioglimento del dramma, mentre occorreva che la sua apparizione fosse improvvisa, per ottenere lo scopo prefisso (2). Perciò a questa diversità di carattere intrinseco doveva corrispondere anche una esteriore diversità tecnica; e quindi l'uso, o meno, della macchina era subordinato a ragioni inerenti all'intima costituzione del dramma.

A questa regola pare che facciano eccezione l'*Ione* e l'*Ippolito*. Di quest'ultima tragedia dovremo parlare diffusamente fra poco; quanto all'*Ione* abbiamo già detto che le parole del protagonista non implicano la necessità di una macchina. Infatti, mentre Ione sta per entrare nel tempio ad informarsi da Apollo qual sia la sua famiglia, tutto a un tratto si ferma stupito e meravigliato, vedendo una divinità *οἴκων ὑπερτελής*, la quale, per conseguenza, deve essersi mostrata improvvisamente, senza che nessuno si sia accorto di un movimento qualsiasi che ne preannunzi l'arrivo. Ecco perchè questo non è avvertito dal coro, e perchè ne parla, invece, Ione: perchè, cioè, que-

(1) Nell'*Eracle*, giambico-dochmiaco.

(2) Un punto di contatto tra l'azione degli dei nell'uno e nell'altro gruppo dei drammi citati, si ha in questo, che, tanto nel primo quanto nel secondo, essi annunziavano al pubblico qualche *αἴτιον* di carattere generalmente religioso.

sto dramma deve rientrare nella seconda categoria da me postulata (1). Ed è infatti necessario che ciò sia come dico, dal momento che Atena deve impedire l'entrata di Ione nel tempio, arrestando l'azione, allo stesso modo che suole avvenire nelle tragedie di cui abbiamo ora discorso. Di modo che, tutto considerato, in quattro soli drammi euripidei abbiamo l'uso di una macchina; negli altri non lo possiamo ammettere, e dobbiamo immaginare che l'apparizione degli dei vi si verifichi in qualche altra maniera (2).

Ma, prima di ricercar questa maniera, è necessario sgombrare il terreno da una obiezione che potrebbe facilmente muoversi a quanto abbiam detto. Si potrebbe, cioè, invocare la testimonianza di Aristotele, il quale, parlando della soluzione dei drammi, biasima l'uso della macchina, continuando poi: *Poet.* XV 1454 *b* 2, *ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω*

(1) A ciò si adattano bene anche i giambi di Ione, contro ai metri lirici degli altri drammi. Mi preme di avvertire che i versi dell'*Eracle* citati a p. 250, i quali potrebbero prestarsi ad equivoci, presuppongono necessariamente la macchina, giacchè solo per mezzo di essa Iride poteva poi innalzarsi verso il cielo. Che questo fosse rappresentato dalla sopraelevazione della *σκηνή* mi pare risulti con evidenza dalla *Pace* di Aristofane, dove, in fondo, abbiamo una caricatura di luoghi tragici nei quali appariscono gli dei.

(2) Nulla possiamo dire dell'*Iph. Aul.*, nella cui fine appariva forse Artemis, almeno secondo la più comune e probabile opinione. Nel caso che, ad es., la dea avesse dovuto impedire l'uccisione di Ifigenia, essa non appariva certamente *ex machina*.

τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ γέγονεν, ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ⟨*θείας* add. Römer ap. Christ⟩ *ἀγγελίας.* Le parole che precedono a queste servono per chiarirle in molte parti: *φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν.* — Aristotele, adunque, ha intenzione di biasimar le soluzioni drammatiche non derivate dall'intima natura e dallo svolgimento del mito, ma sforzate e procurate da qualche elemento estraneo. La frase prima citata, nella quale si ammette la possibilità dell'uso di una macchina, è, se non addirittura corrotta, certo molto oscura, giacchè non si vede bene a che cosa si riferisca l'autore, quando dice *τὰ ἔξω τοῦ δράματος*, ossia 'le circostanze esteriori del dramma'. Nelle tragedie che possediamo, i casi nei quali lo spettatore debba esser messo al corrente di situazioni che non può conoscere (*ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι*), si riferiscono o ai prologhi — pei quali, dunque, Aristotele ammette, o, meglio, codifica l'intervento di qualche esser soprannatutale — oppure a poche tragedie, come l'*Elettra* di Euripide, nella quale è toccato l'argomento dell'*Elena* (v. 1280 ss.). Le difficoltà di questo genere non spariscono, neppure ritenendo che con la parola *ἄνθρωπος* Aristotele non pensi agli spettatori ma ai personaggi della tragedia, quasi voglia dire che certe parti debbono essere sostenute dalle divinità, le quali sole sono in grado di conoscere alcune circostanze, ignote agli eroi del dramma. Infatti, a tale interpretazione contraddirebbero i prologhi non divini, che in Euri-

pide — per non dire degli altri poeti — sono assai frequenti, pur non essendo sostanzialmente diversi da quelli pronunziati dalle divinità (1); ed il fatto che il poeta avrebbe potuto sempre dare come generalmente note alcune parti mitiche, le quali costituiscono il substrato del dramma. Non è possibile perseguire questo argomento, che, interessantissimo in sè, decampa tuttavia dai confini della nostra attuale ricerca, ed abbraccia l'esame di tutte le ragioni da cui Euripide potè essere indotto a comporre i suoi prologhi così come li compose, mettendoli in bocca a divinità, ad eroi, od a persone del volgo. Basti per ora questo fuggevole cenno, per notare come, ad ogni modo, l'espressione aristotelica sia incerta e non chiara.

Per ciò che si riferisce ai susseguenti del dramma (*ὅσα ὕστερον*), dobbiamo pensare alle fondazioni di culti, accenni ad alleanze, insomma agli *αἴτια* che ne costituiscono il nucleo principale: ma con la frase aristotelica vengono giustificati tutti i drammi euripidei sciolti da un dio. Ma non è questo in contraddizione con l'evidente desiderio di Aristotele di mostrare che non approva lo scioglimento dei drammi, quando non derivi dalla loro intima essenza e costituzione? Se badiamo soltanto all'apparenza, si può risponder di no, giacchè effettivamente Aristotele parla della sola *Medea*; ma se pensiamo a tutto il contesto, nel quale si dice chiaramente che l'azione drammatica non deve esser sciolta *ἀπὸ μηχανῆς*, cioè violentemente, ed in modo non consono

(1) Cf. l'esame fatto a p. 212 ss.

all'arte di Eschilo e di Sofocle, vediamo come la contraddizione esista in realtà. Essa non può eliminarsi se non pensando che Aristotele non dettò leggi per la composizione delle tragedie, ma o codificò o constatò l'uso dei poeti: quindi, o la parola *χρηστέον* è corrotta e deve essere modificata, ovvero, ciò che mi par probabile dato il tono di tutto il discorso (cf. il verbo *δεῖ*, e, dopo, *ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι κτέ.*), deve essere intesa nel senso di 'si suole usare'.

Ma, detto ciò, non si è ancora dato ragione della difficoltà da cui ci siamo mossi: evidentemente, con le sue parole, Aristotele parla di tutti i drammi in cui la soluzione avveniva per opera divina; dunque, si può concludere, poichè usa la parola *μηχανή* con speciale riferimento anteriore alla *Medea*, gli dei apparivano appunto sulla macchina. Ma, per nostra fortuna, oltre ad aver nominato la *Medea*, il filosofo ha anche detto due parole che, senza dubbio, riguardano il II libro dell'*Iliade*, nel quale Atena scende sulla terra per invitare Ulisse ad opporsi alla partenza dei Greci (*B* 167 ss.) (1). Ma, nell'*Iliade*, Atena non si serve di macchina alcuna, ed anzi, se mai, la sua apparizione, che avviene con l'intento di impedire istantaneamente un'azione che sta per cominciare e per compiersi, corrisponde esattamente a quanto abbiamo notato nelle tragedie euripidee e nel *Filottete* di Sofocle, ove non si ha notizia di una macchina nè accenno ad essa.

(1) Non è possibile determinare se, oltre che all'*Iliade*, Aristotele pensi anche all' *Ἀπόπλους*, tragedia completamente ignota, a cui accenna in *Poet.* 1459 *b* 7.

Dunque, l'espressione aristotelica deve essere intesa in un senso molto largo: per Aristotele *μηχανή* deve indicare soltanto l'apparizione soprannaturale di un dio, con o senza uno strumento meccanico; e le sue parole, unendo la *Medea* col II libro dell'*Iliade*, stanno a confermare, e non ad infirmare, quanto abbiam detto fin qui (1).

Tolta di mezzo la questione di cui ci siamo ora occupati, rimane ancora da rispondere alla domanda che ci eravamo già posti: come e dove apparivano gli dei che non si presentavano e non parlavano *ex machina*? La risposta è, mi pare, chiara ed esplicita, e ci vien data specialmente dall'*Ione* di Euripide, e da una notizia riferita alla *Ψυχοστασία* di Eschilo.

I versi, che più sopra (p. 252. 261) abbiamo citato ed esaminato, detti da Ione per annunziare l'apparizione di Atena, parlano della divinità come mostratasi *οἴκων θυοδόκων ὑπερτελής* (v. 1549); parole, queste, abbastanza chiare, anche senza accet-

(1) Il ben noto scolio a Luc. *Philops.* 23 (Rabe 164), secondo il quale, di due macchine sollevantisi al disopra delle porte laterali della facciata scenica, quella a sinistra mostrava improvvisamente gli dei e gli eroi *ὥσπερ λύσιν φέροντας τῶν ἀμηχάνων*, può accennare ad un uso comunemente invalso in tempi recenti nei teatri dell'epoca romana, nei quali l'apparato scenico oltremodo ricco faceva uso di meccanismi di ogni genere, come quello certo complicatissimo applicato al teatro di Curione (Plin. *NH* XXXVI 24); ma, appunto per essere tardo, non si può riferire all'epoca classica. E, del resto, lo scoliaste non parla di tutti i drammi, sicchè può riferirsi solo a quelli in cui la macchina appariva realmente. Di più egli spiega le parole di Luciano *θεὸν ἀπὸ μηχανῆς*, il cui significato è generico, proprio come presso Aristotele.

tare la congettura dell'Ahrens *ὑπερτεγής*, giacchè, dicendo 'al di sopra della casa', si intende che, se non era sospesa su di una macchina, Atena non poteva trovarsi che sopra il tetto del tempio. Con questo luogo euripideo possiamo a buon diritto combinare quanto, a proposito della *Ψυχοστασία* ci riferisce Polluce (IV 130) in un luogo già egregiamente esaminato dal Reisch (1): *ἀπὸ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ σκηνὴν ἐν ὕψει ἐκφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ,* dove, trascurando la parola *θεολογεῖον* (2), il senso non potrebbe essere più esplicito, parlandosi di un luogo elevato che, data la conformazione della scena eschilea, non poteva essere se non il tetto della tenda da cui era raffigurato lo sfondo. In tal modo apparisce anche meglio la stretta canzonatura che Aristofane, nella *Pace*, fa degli degli dei, i quali abitano, come diceva Plauto, « in superiore cenaculo ».

Ad aumentare la nostra sicurezza in proposito, sovvengono i molti vasi figurati, in cui abbiamo

(1) O. c. p. 218 s.

(2) Credo opportuno che si mantenga la parola *θεολογεῖον*, anche perchè il semplice *λογεῖον* si può prestare ad equivoci: di questa parola infatti si servono gli antichi per indicare il palcoscenico — pei tempi in cui se ne conobbe l'uso — e l'orchestra. Ai luoghi citati dal Reisch, p. 301 ss., si possono aggiungere anche le testimonianze di Tzetzes: prooem. Pb. *π. κωμ.* VI 36 (Kaibel, *FCGr.* 23, l. 115-17), prooem. Ma V 20 (ib. 29 l. 140 s.), nonchè i suoi *ἴαμβοι τεχνικοί* 21 s. (ib. 40 s.), dove l'equivalenza *ὀρχήστρα* ∾ *λογεῖον* è perfettamente sicura.—È certo che, se davvero alla fine della *Ψυχοστασία* era introdotta una macchina con la quale Eos portava via il corpo di Memnone (la cosiddetta *γέρανος*, Poll. l. c.) questa doveva essere preannunziata agli spettatori dal coro.

un'eco di tragedie alle quali partecipavano delle divinità. Ognuno ricorda, ad es., il celebre vaso di Assteas a Madrid (1), sul quale è figurata la pazzia di Eracle, e dove, a sinistra, presso Iolao ed Alcmena è disegnata, a mezzo busto, la figura di *Μανία* corrispondente alla Lyssa di Euripide. Notissimo pure è il vaso di Pitone a Londra (2) nel quale si scorge Alcmena che sta per essere sacrificata dal geloso Amfitrione, mentre Zeus, pure disegnato a mezzo busto, apparisce in alto a sinistra. L'elenco di tali figurazioni potrebbe facilmente moltiplicarsi, ma senza uno scopo per noi (3): esse, unite con ciò che rileviamo dai testi antichi, ci fanno vedere come le divinità, le quali apparivano nelle tragedie e non venivano *ex machina*, si mostravano al di sopra degli uomini, sul tetto dell'edifizio che serviva di sfondo alla scena, volta a volta ornato nella facciata in modo da corrispondere alle esigenze del dramma. L'apparizione doveva essere

(1) *Mon. d. Inst.* 1837, tav. 2.

(2) Brit. Mus. *Cat.* IV F 149; *Mon. nouv. ann.* 1837, tab. 2; *Journal of Hell. St.* 1890, tab. 6.

(3) Mi accontento di segnare qui in nota anche l'altro vaso di Assteas (ora a Napoli) con Frisso ed Elle: in alto a sin. apparisce Nefele (cf. in SITTL, *Atlas zur Arch. d. Kunst*, Taf. XIV *d* 3). Si confronti anche il vaso con la persecuzione di Oreste, dove, in alto, si scorgono a mezzo busto due divinità (MILLIN, *peint. de vases gr.* II 68), e quello con il ratto di Crisippo (*Wien. Vorlegebl.* VI 11): ma, ripeto, l'elenco potrebbe facilmente allungarsi. Se dovessimo giudicare da qualche figurazione vascolare, potremmo dire che pure nella commedia, o, forse meglio, nelle rappresentazioni fliaciche gli dei si mostravano in modo non diverso: si ricordi il celebre vaso di Chirone, dove in alto sono dipinte due ninfe (Brit. Mus. *Cat.* IV F 151).

improvvisa, e perciò era necessario che la divinità si mostrasse ad un tratto, sia uscendo da un'apertura praticata nel piano superiore dello sfondo (1), sia — come nel caso di Eracle nel *Filottete* — sorgendo dietro le roccie, press'a poco nello stesso modo in cui dobbiamo immaginare che si faccia vedere Euadne nelle *Supplici* euripidee, in cui lo sfondo era costituito dal tempio (v. 2. 88) e da varie roccie raffigurate dietro di esso (987 s.).

*
* *

Abbiamo pensatamente omesso fin qui di parlare dell'*Ippolito*, giacchè esso fa parte a sè, nè si può introdurre in alcuno dei due gruppi di drammi nei quali abbiamo distinte le tragedie greche, per ciò che riguarda gli scioglimenti procurati dalle divinità. Nel prologo, come vedemmo (cf. p. 197 ss.), interviene Afrodite — come attore; alla fine parla Artemis. Questa dea non viene certamente *ex machina*, giacchè non si trova menzione di ciò; ella anzi è inaspettata, perchè il coro che precede immediatamente è tutto rivolto ad Afrodite; non impedisce alcuna azione già cominciata o che stia per cominciare, giacchè Ippolito è già morente e Teseo non è ancora pentito di quanto è avvenuto

(1) Questo vale per quei teatri nei quali lo sfondo era a due piani. Dove invece esso era ad un piano solo, la divinità poteva innalzarsi dalla parte superiore di esso, forse mostrando solo il busto e non tutta la persona, come nei vasi citati nella n. prec. In simile modo doveva comparire Dario nei *Persiani*, sorgendo dal tumulo a mezzo di una botola.

per opera sua. Tuttavia una giustificazione era necessaria per Ippolito, e niuno poteva compierla meglio della divinità a cui egli aveva dedicato tutto se stesso; per tal ragione l'intervento di Artemis è più opportuno che non quello di qualsiasi altro dio. Ma se Artemis non veniva *ex machina*, doveva apparire improvvisamente nell'alto del palazzo che formava lo sfondo della scena. Tale conclusione par logica e verisimile: però, se guardiamo all'intima conformazione del dramma ed ai suoi motivi psicologici, forse ne apparirà più probabile un'altra, che sottopongo qui come ipotesi al giudizio degli studiosi.

Anzitutto esaminiamo la scena. In fondo sta il palazzo di Teseo, davanti al quale sono erette due statue, quella di Afrodite e quella di Artemis. A quest'ultima porge una corona Ippolito (73 s.), dopo che il gruppo dei cacciatori, tornato col giovane signore, le ha indirizzato un'invocazione (61 ss.); sicchè non è improbabile che ad essa, come alle immagini sacre si rivolgono i credenti, si rivolga Fedra nell'espressione del suo fervido desiderio:

228 δέσποιν' ἁλίας Ἄρτεμι Λίμνας
καὶ γυμνασίων τῶν ἱπποκρότων,
230 εἴθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις,
πώλους Ἐνέτας δαμαλιζομένα.

Anche la statua di Afrodite ha una gran parte nel dramma. I *θεράποντες* domandano ad Ippolito perchè non rivolga anche a lei il suo saluto, e non v'è dubbio che le loro parole non debbano accennare alla statua:

101 τήνδ' ἣ πύλαισι σαῖς ἐφέστηκεν Κύπρις,

ed al rifiuto di lui, affermano che essi stessi adoreranno l'immagine:

116 προσευξόμεσθα τοῖσι σοῖς ἀγάλμασι,
δέσποινα Κύπρι.

Così è evidente che ad essa si rivolge la nutrice per domandarle soccorso:

522 μόνον σύ μοι, δέσποινα ποντία Κύπρι,
συνεργὸς εἴης,

giacchè il pronome *σύ* non si può intendere se non come riferito alla statua che si ritiene fornita di potere per udire ed aiutare chi richiede il suo soccorso; sicchè è da credere che anche Teseo, alla fine del dramma, le diriga le sue parole:

1461 ὡς πολλά, Κύπρι, σῶν κακῶν μεμνήσομαι.

Da ciò apparisce qual grande parte abbiano queste due statue nello svolgimento del dramma, che non è, in ultima analisi, se non un contrasto fra le due dee, la cui effigie riceve, volta a volta, onori, invocazioni, imprecazioni.

Se passiamo ora ad osservare in quale stato d'animo sieno i personaggi rispetto alle divinità raffigurate sulla scena, quel che sopra tutto e prima di tutto ci colpisce è il tono con cui Ippolito si rivolge ad Artemis. Egli non è un semplice credente, il quale domandi aiuto o consiglio all' immagine della divinità in cui più crede; egli apparisce invece in intima comunione con la dea che

è sua padrona, con cui — il v. 85 è importantissimo — parla e da cui riceve risposta:

84 μόνῳ γάρ ἐστι τοῦτ' ἐμοὶ γέρας βροτῶν·
85 σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις σ' ἀμείβομαι,
κλύων μὲν αὐδήν, ὄμμα δ' οὐχ ὁρῶν τὸ σόν.

Così viene mirabilmente espressa questa corrispondenza intima, questa comunione tra l'essere divino e l'uomo, tra l'invisibile e colui che sente perchè crede, anche senza vedere. E non ci stupiremmo, se ora subito Ippolito dicesse di aver sentito la voce della dea, dirò di più, se questa facesse udir le sue parole, pur non mostrandosi agli occhi degli spettatori. Nella sua ultima disperata invocazione, Ippolito ricorda la sua comunione costante con la dea:

1092 ὦ φιλτάτη μοι δαιμόνων Λητοῦς κόρη,
σύνθακε, συγκύναγε.

Non è dunque necessaria un'apparizione materiale di Artemis, perchè ella si faccia sentire da Ippolito, o perchè questi riconosca la presenza di lei: egli la porta in se medesimo, e sta con lei, anche quando ciò non apparisca agli altri. Ora, si badi, ai vv. 84 ss. corrisponde quasi esattamente l'esclamazione di Ippolito morente:

ἔα·
1391 ὦ θεῖον ὀδμῆς πνεῦμα· καὶ γὰρ ἐν κακοῖς
ὢν ᾐσθόμην σου κἀνεκουφίσθην δέμας·
ἔστ' ἐν τόποισι τοισίδ' Ἄρτεμις θεά;

e l'affermazione del verso

1399 οὐδ' ἱππονώμας οὐδ' ἀγαλμάτων φύλαξ.

Ippolito, adunque, sente la dea ma non la vede; avrebbero dovuto vederla gli astanti ed il pubblico? È vero che Artemis, al v. 1437 ss., dice di volersi allontanare per non vedere la morte di Ippolito che l'avrebbe contaminata; e che il giovane le dice *χαίρουσα καὶ σὺ στεῖχε* (v. 1440). Ma poichè ricorda subito dopo i discorsi che ella gli faceva (v. 1443), e che egli udiva senza vederla (v. 86), il verbo *στεῖχε* non può aver qui un valore determinato (1): indica solo che lo spirito, l'essenza di Artemis abbandonano quei luoghi.

Artemis, cioè una nuova Artemis, oltre quella raffigurata nella statua, non è sulla scena; ma se è così, bisognerà necessariamente supporre che le parole della dea partano appunto dalla sua statua, e che, all'arrivo di Ippolito, un attore si sia nascosto dietro di essa, coperto — come poteva facilmente avvenire — dal seguito di coloro che accompagnavano il giovane moribondo.

Ammettendo ciò che ho esposto, ne guadagna anche la psicologia dei personaggi e la creazione di Euripide. Ecco infatti sulla scena Teseo, il quale vuol finalmente sapere la verità da suo figlio, fissandolo bene negli occhi (v. 1265), per trarre da essi una qualsiasi certezza, poichè egli sa che la menzogna è aliena dall'animo di chi sta per morire. E mentre il coro canta l'invocazione ad Afrodite, nel cuore del padre si fa strada un sentimento nuovo ed indefinito: l'immagine della dea onorata

(1) Come lo ha nell'*Eracle* 872, cf. p. 250, dove il verbo *στεῖχε* è dettato dalla necessità della macchina, mentre nell'*Ippolito* la macchina non comparisce.

tanto da suo figlio, alla quale questi ha dato corone pur dianzi, gli produce nell'animo un cambiamento tale, da cui è quasi indotto a pensare: e se non fosse vero? se Ippolito fosse innocente? Questo sentimento lo invade fino a divenir certezza, quella certezza che a lui sembra esprima la dea, la quale, pure rimanendo invisibile, aveva parlato tante volte col giovane moribondo. Ippolito stesso sa soltanto che Artemis può testimoniare della sua purezza; ed ecco come padre e figlio uniscono le loro anime nel sentimento superiore della divinità che sa tutto e vede tutto, che addolcisce il cuore del primo, e consola il secondo.

Mi pare che in tutto ciò si abbia qualche cosa di così nobile, solenne, grandioso, che credo davvero difficile che Euripide abbia voluto, col suo fine intuito e con la sua profonda conoscenza dell'anima umana, guastarlo con qualche apparizione, la quale, per la sua materialità, poteva soltanto impicciolire il finale così elevato di questa tragedia. Si dirà, tuttavia, che essa doveva venir rappresentata davanti ad un pubblico, e che il pubblico avrebbe meglio inteso il concetto del poeta se avesse veduto la dea in persona: ma questa non mi sembra un'obiezione molto grave. Fin da Omero i Greci sapevano che le statue divine possono parlare, solo che vogliano, e lo spettacolo di Teseo ed Ippolito, chino l'uno sull'altro, mentre i servi ed il coro stavano a distanza, che udivano ambedue parlare la dea e le rispondevano, doveva certo produrre un'impressione profonda sull'animo degli Ateniesi, i quali nel 428 decretarono al poeta il

primo premio per questa tragedia (1): trionfo che tanto meglio possiamo intendere, se riusciamo a capire tutta la bellezza e la profondità dell'animo degli eroi e del concetto che li muove.

Un'altra obiezione a questa ipotesi potrebbe esser questa, che nello stesso *Ippolito* Afrodite apparisce come attore, e pure la sua statua è sulla scena; che nell'*Andromaca* l'eroina sta presso alla statua di Tetide (v. 115) la quale poi apparisce *ex machina*; e che nelle *Eumenidi* Oreste abbraccia il simulacro di Atena, e la dea accorre personalmente a soccorrerlo. Ma si veda la differenza tra questi casi e quello che abbiamo ora esaminato: nelle *Eumenidi* e nell'*Andromaca* le dee hanno un'azione tutta esteriore, cui non avrebbero potuto sostenere le loro statue, mentre Artemis nell'*Ippolito* ha, sui personaggi del dramma, un'azione interiore e psicologica di movimento degli animi e degli affetti. Afrodite poi doveva conformarsi all'uso di tutti gli dei che pronunciano i prologhi nelle tragedie di Euripide (2).

Così abbiamo anche in Euripide un caso, nel quale la divinità, senza mostrarsi sulla scena, determina un mutamento nelle condizioni del dramma, come abbiamo già veduto per l'*Aiace* di Sofocle, e supposto per l' *Ἕκτορος λύτρα* di Eschilo.

Ed ora facciamo ancora poche parole sul *Reso*,

(1) Anche senza vederla, gli Ateniesi sapevano chi era la dea che parlava, giacchè essa dice subito il suo nome al v. 1285.

(2) Non sarebbe cosa inaudita che un attore parlasse da dietro una statua: un caso affatto eguale si ha nel *Prometeo* di Eschilo, cf. p. 244 ss.

lasciato a bella posta per ultimo, perchè non si confondesse coi drammi degli altri tragici, sebbene i resultati, che esso ci offre il modo di formulare, non sieno affatto diversi da quelli già ottenuti (1).

Qui abbiamo due apparizioni divine, di Atena e della Musa, a metà ed alla fine del dramma. Quanto alla prima, ella è certamente invisibile, giacchè altrimenti Ulisse non avrebbe potuto dire:

608 δέσποιν' Ἀθάνα, φθέγματος γὰρ ᾐσθόμην
τοῦ σοῦ συνήθη γῆρυν,

nè ella avrebbe potuto ingannar Paride, facendogli credere di essere Afrodite (v. 646 ss.), poichè le differenze tra le due dee erano così caratteristiche e grandi, da impedire una confusione od un errore. Atena doveva dunque stare dietro alla scena, mentre l'azione, che in realtà si svolgeva nel pieno lume del giorno, si immagina avvenga di notte. Anche qui abbiamo la voce interna dell' anima di Ulisse, che lo guida, e che egli ritiene provenga da quella divinità, da cui è sempre stato protetto. Questa analogia tra il *Reso* e l'*Aiace*, oltre le molte altre già osservate, mi induce sempre più a ritener vera l'opinione che assegna questo dramma a qualche imitatore di Sofocle.

Quanto alla Musa, ella viene su di una macchina, sulla quale sta anche il cadavere di Reso, ed il suo arrivo è annunciato dalle parole del coro:

886 τίς ὑπὲρ κεφαλῆς θεός, ὦ βασιλεῦ,
τὸν νεόδμητον νεκρὸν ἐν χειροῖν

(1) Per il prologo spurio del *Reso*, cf. p. 202[2].

φοράδην πέμπει;
ταρβῶ λεύσσων τόδε πῆμα (1).

*
* *

Ma è ormai tempo di concludere su questa parte. Se tutto ciò che abbiam detto è giusto, e se le conclusioni che abbiamo formulato dopo il nostro esame delle tragedie greche sono vere, possiamo ritenere che in esse gli dei apparivano nei modi seguenti:

1°) o come veri e proprî attori, nei prologhi e nel corso dei drammi,

2°) o *ex machina*,

3°) o improvvisamente, nell'alto della fronte scenica raffigurante il cielo,

4°) o facevano sentire la loro voce senza mostrarsi,

5°) o teneva le veci della loro presenza il simulacro posto sulla scena, dal quale partiva la voce divina.

Ognuno vede come tutte queste forme di apparizione non sieno se non uno svolgimento ed un perfezionamento dell'uso omerico. In Omero, infatti, troviamo alcune divinità le quali scendono tra gli uomini, dànno loro consigli nell'azione, li guidano e li aiutano; e non v'ha bisogno di ricordare casi spe-

(1) Leggo *πῆμα* coi codd., intendendo questa parola nel significato medio di *πάθος*; ma dubito che sia corrotta. Pel carattere del luogo sarebbe opportuno sostituirvi *φάσμα*, come già fece il Nauck; ma il *σῆμα* proposto dal Reiske ha il vantaggio di non mutare quasi in nulla la lezione manoscritta.

ciali di ciò, giacchè ad ognuno sono presenti le apparizioni di Atena, Apollo etc., sia sotto il loro aspetto vero, sia sotto quello di un eroe. *Ex machina* od improvvisamente gli dei di Omero si mostrano, quando occorre o fermare o cambiare un'azione; e qui torna opportuno, fra i tanti, il ricordo della parte che fa Atena nel secondo libro dell'*Iliade*, già per ciò biasimata da Aristotele (cf. p. 263 ss.). Ma gli esempî si possono accumulare, ricordando l'improvvisa voce di Atena medesima nella Dolonea (*K* 507 ss.), e l'azione di Apollo presso Ippocoonte (ib. 517 ss.), o di Atena presso Diomede per rinforzarlo (*E* 120 ss.). Anzi gli dei si servono di vere e proprie macchine, cioè di carri, per apparire tra gli uomini o per partecipare a battaglie (*E* 719 ss.). Le apparizioni divine in sogno corrispondono poi egregiamente al quarto punto che abbiamo fissato (*B* 23, *δ* 804 etc.).

Quanto a statue che parlino, non troviamo un esempio esplicito, il quale corrisponda a ciò che abbiamo supposto per l'*Ippolito*; ma tutti ricordano il cenno di diniego che la statua di Atena dà ad Ecuba, a Teano ed alle altre matrone troiane (*Z* 311), sì che non resta se non fare un passo per giungere alle statue parlanti, passo che dovette esser compiuto assai per tempo, e che sicuramente non dovette essere estraneo all'arte prealessandrina. Infatti qualche maggior prodigio che non fosse il semplice cenno doveva trovarsi già presso Pisandro, la fonte di Virgilio pel II libro dell'*Eneide* (1), do-

(1) Cf. Macrob. *Sat.* V 2. Certo qui non si tratta dell'*Eraclea*, ma degli altri poemi che Pisandro dovette raccogliere, e poi anda-

ve, nei vv. 172 ss., sono descritti i segni dell'ira di Pallade per essere stata rapita da Diomede ed Ulisse. Ed è probabile che qualche cosa di simile si trovasse, per lo meno in un discorso di un nunzio, nell'*Αἴας Λοκρός* di Sofocle, se a questo dramma può riferirsi quello che scrive Proclo, *chrest.* p. 461: *Κασσάνδραν δὲ Αἴας Ὀιλέως πρὸς βίαν ἀποσπῶν συνεφέλκεται τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ξόανον* (1). Ad ogni modo, nella pratica della poesia posteriore le statue divine parlanti non sono davvero una rarità; esse divengono anzi relativamente frequenti nella poesia e nella leggenda romana, dove dal semplice cenno che la Giunone di Veio fa per annuire al suo trasporto in Roma (2), si arriva fino ad un vero discorso come quello di Cibele, per convincere Attalo a non farla rimanere in Frigia (3). Sarebbe molto interessante di studiare a fondo questo tema, e di vedere l'origine e l'evoluzione di questi prodigi e discorsi dall'epica omerica, attraverso all'epica seriore, alla poesia dotta alessandrina, fino alla poesia romana. Forse si troverebbero notizie interessanti e tali che varrebbero a spiegare molte cose ancora oscure. Ma, naturalmente, non è questo il luogo per farlo, giacchè occorrerebbe una trattazione a parte. Qui è sufficiente quanto abbiam detto, perchè dimostra che i prodigi com-

vano sotto il suo nome; cf. Suid s. v. *Πείσανδρος: τὰ δὲ ἄλλα τῶν ποιημάτων νόθα αὐτοῦ δοξάζεται, γενόμενα ὑπό τε ἄλλων καὶ Ἀριστέως τοῦ ποιητοῦ* (cf. KINKEL *EGFr.* 248).

(1) Cfr. NAUCK *TGFr.*² 133.

(2) Liv. V 22.

(3) Ov. *Fast.* IV 269 s.

piuti dalle immagini e dai simulacri divini non erano cose assolutamente inaudite al tempo dei maggiori tragici ateniesi. Non possiamo dire se essi conoscessero di già esempî di discorsi tenuti da quei simulacri, brevi o lunghi che fossero; possiamo però con coscienza affermare che, qualora essi, Euripide od altri prima di lui, abbiano fatto parlare le statue divine, avevano già una base nella pratica epica, e nei miracoli che in essa e per essa avevano compiuto i simulacri raffiguranti alcuni dei.

Non importa che si possa dubitare circa la maggiore o minore antichità di alcuno fra i luoghi omerici riferiti poco sopra. Anche a prescindere dal fatto che ormai non si può non credere almeno ad una definitiva redazione unitaria dei poemi, redazione che fu certo opera di uno o di due poeti geniali, la questione omerica qui non ha luogo d'essere, giacchè i tragici conoscevano per certo l'*Iliade* e l'*Odissea* così come le conosciamo noi, sì che essi potevano trarne tutti gli elementi, i quali riuscissero utili alla loro poesia (1).

---

(1) Anche le apparizioni di ombre, come quella di Polidoro nell'*Ecuba* (cf. p. 210 s.), erano suggerite dalla poesia omerica. Cf. *Ψ* 59 ss., dove l'ombra di Patroclo apparisce ad Achille, incitandolo a darle sepoltura. Allo stesso modo, nell' epopea posteriore alla omerica, doveva mostrarsi Achille ai Greci, cf. Eur. *Hec.* 93 ss. e quel che ne scrissi in *Ausonia* IV 1909, 26 ss. — Non voglio da ultimo qui tacere che forse i sacri *δρώμενα* di Eleusi, nei quali apparivano certamente Demetra e Core, possono avere influito sulla rappresentazione materiale degli dei sulla scena : per le relazioni fra questi *δρώμενα* e la tragedia si veda il lavoro fondamentale del DIETERICH, *Arch. für Religionsw.* XI 181 ss.

Capitolo IV.

Elementi omerici nella forma del Teatro Greco.

La ricerca fatta nel capitolo precedente, e che meriterebbe di essere ampliata ed estesa per mettere bene in chiaro tutte le relazioni tra epica e dramma, ci ha mostrato come, salve le necessarie differenze formali, in fondo la tragedia non si discosti dall'uso epico omerico, in quel che si riferisce alle apparizioni divine. Dico salve le necessarie differenze formali, poichè, mentre la poesia epica doveva soltanto suscitare immagini alla fantasia degli ascoltatori o dei lettori, riserbando loro il compito di supplire con l'immaginazione a quel che non poteva materialmente offrire la parola scritta o declamata; il dramma invece, essendo azione, poteva mostrare l'estrinsecazione materiale della potenza divina, materializzando nello stesso tempo tutte le indicazioni del testo. Se aggiungiamo poi che l'epos omerico ha dato la maggior parte di sè ai poeti, i quali ne trassero ispirazione e materia ai loro drammi; non sarà esagerato affermare che fra Omero ed i tragici non esiste una vera e propria soluzione di continuità, e che, invece, la tragedia rappresenta una necessaria evo-

luzione dell'epica, prodottasi allorchè vennero meno a questa le condizioni per fiorire e per continuare nel suo sviluppo.

In questo capitolo ci proponiamo di continuare nella ricerca già cominciata, per vedere se, oltre a quelli accennati, non vi sieno altri elementi omerici nel teatro greco. Naturalmente, occorre lasciar da parte l'esame intrinseco delle tragedie in confronto con l'epopea, giacchè esso ci condurrebbe a sfondare una porta già da molto tempo aperta, in quanto non ne potrebbe risultare altro che l'uguaglianza di argomenti, trattati su di una base unica di miti e leggende. Cadono invece sotto la nostra attenzione due punti che riguardano strettamente l'edifizio teatrale, cioè la scena e l'orchestra.

Fin da quando, già nel V secolo, si sentì il bisogno di dare una decorazione alla baracca, la quale serviva di spogliatoio per gli attori, e che era situata tangenzialmente al cerchio dell' orchestra, salve pochissime eccezioni, si ricorse all'aiuto di pitture per mascherare lo sfondo e dargli l'apparenza o di un palazao o di un tempio. Assai tardi, allorchè la scena fu riccamente ornata di marmi e di colonne, lo sfondo così mascherato parve cosa naturale; ma, prima di questo periodo della decorazione teatrale, lo scopo si raggiungeva assai semplicemente e modestamente per mezzo di pitture mobili.

Se partiamo da quel che abbiamo constatato poco sopra riguardo all'*Ippolito* di Euripide, vediamo che in questa tragedia doveva essere rappresentato il palazzo di Teseo, la cui fronte era decorata dalle statue di Afrodite e di Artemis.

Una tale disposizione scenica è però più antica, giacchè essa aveva già il suo posto nella *Orestea* di Eschilo, rappresentata 30 anni prima, cioè nel 458. Infatti sulla fronte del palazzo di Agamennone erano

Ag.
524 σεμνοί τε θᾶκοι δαίμονές τ' ἀντήλιοι, (1)

a cui rivolgeva il suo saluto l'araldo tornante da Troia; e poichè la scena delle *Coefore* doveva essere uguale, con la sola aggiunta della tomba di Agamennone (v. 4), le medesime statue dovevano trovarsi allo stesso posto anche in questa tragedia.

Nè diversa era la scena dell'*Elettra* sofoclea, giacchè Oreste raccomanda a Pilade

1373 ἀλλ' ὅσον τάχος
χωρεῖν ἔσω, πατρῷα προσκύσανθ' ἕδη
1375 θεῶν, ὅσοι περ πρόπυλα ναίουσιν τάδε,

ed è ben possibile che tra di essi ci sia anche la statua di Apollo Liceo, sia perchè a questo dio, subito dopo coi vv. 1376 ss., si rivolge Elettra con parole ed invocazioni tanto materialmente e plasticamente indirizzate al dio da farci credere che ella parlasse alla sua statua (2); sia perchè in modo

(1) Cf., pel significato, la glossa di Esichio, s. v. *ἀντήλιοι θεοί*: *οἱ πρὸ τῶν πυλῶν ἱδρυμένοι· Εὐριπίδης Μελεάγρῳ* (fr. 538). Cf. anche Eur. *Ion.* 1550. Pare che tra questi dei ci fosse principalmente Apollo, Hes. s. v. *προστατήριος*, Tertull. *de idol.* 15. — Sedili davanti al palazzo reale sono ricordati anche in Eur. *Hel.* 70.

(2) Cf. 1380 s. *αἰτῶ, προπίτνω, λίσσομαι, γενοῦ πρόφρων | ἡμῖν ἀρωγός.*

non dissimile Clitennestra parla al dio (v. 637. 645); sia infine perchè la scena si svolge appunto sulla piazza di Apollo Liceo (v. 6 s.), davanti al tempio del dio (1). Molto simile a questa doveva essere anche la scena dell'*Oreste* euripideo, che si svolgeva davanti al palazzo reale di Agamennone (2).

Insieme coi palazzi sono da prendere in considerazione anche i templi o santuari fronteggiati da statue, come il tempio e la statua di Atena nelle *Eumenidi*; il tempio, la statua e l'ara di Tetide nell'*Andromaca* (3), non essendo questi scenari se non una trasformazione del primo tipo.

Altrove invece, anzichè una casa con la fronte ornata di immagini divine, ne troviamo una vicino alla quale sono collocati degli altari, come nell'*Edipo re* (v. 2. 16), nell'*Alcesti* (v. 119. 133 s.), nelle *Baccanti*, dove si vede il *μνῆμα* di Semele (v. 6) (4) accanto al palazzo di Penteo, nell'*Eracle* dove si ha l'altare di Zeus *σωτήρ* (v. 48 ss. 243), nelle *Fenisse* (v. 274) (5). Sicchè, ponendo una specie di equiva-

(1) Cf. Sch. ad v. 6. Al v. 637 Clitennestra dice: *κλύοις ἂν ἤδη, Φοῖβε προστατήριε*, che lo scoliasta spiega *ὅτι πρὸ τῶν θυρῶν ἵδρυται*. Però *προστατήριος* ha qui anche il significato generico di 'soccorritore'. Nè da questo solo verso, ove mancassero altri argomenti, potrebbe dedursi la sua presenza sulla scena. Ad ogni modo cf. il luogo di Esichio citato nella pag. prec. n. 1.

(2) Cf. l'argomento di Aristofane di Bisanzio. Di questo palazzo si parla in moltissimi luoghi della tragedia.

(3) Cf. v. 115, 117, 129 s., 161 s., 260 etc.

(4) Cf. *τάφος*, v. 597.

(5) Molte scene, quali dovevano essere raffigurate per le tragedie, sono ben descritte dal RIDGEWAY, *The origin of Tragedy*, 109 ss.

lenza fra le statue e gli altari, non ci stupirà di trovare dei templi fronteggiati essi pure da altari, come ne abbiamo infatti negli *Eraclidi* (v. 33) (1), nelle *Supplici* (v. 33 s.), nell'*Ifigenia fra i Tauri* (v. 41. 72), nell'*Ione* (v. 161. 226 ss.) (2).

È naturale che lo stesso sfondo dovesse servire ora da palazzo, ora da tempio, e che le indicazioni date dai poeti bastassero perchè gli spettatori intendessero la differenza, sia quando lo sfondo era fisso, sia quando, in tempi anteriori, veniva modificato volta a volta per mezzo di pitture mobili: le quali, del resto, non potevano essere nè molto varie, nè molto numerose. Sorge quindi la domanda: di dove può esser nata la concezione di questo palazzo col fronte ornato di *θᾶκοι*, statue, altari? Giacchè non doveva esser facile di trovarne di simili, pure ammettendo che le facciate avessero spesso dei sedili, in un tempo in cui, se alle divinità si innalzavano sontuose magioni, le case private erano umili e semplici (3). La risposta vien data da Omero.

Se noi ci facciamo a considerare come, nell'im-

(1) Nel testo si parla più volte di 'altari'; ma, effettivamente l'uso del plurale non è esatto, giacchè sulla scena era raffigurato solo quello di *Ζεὺς ἀγοραῖος* (v. 70. 73. 121 etc.).

(2) Le notizie che dà Polluce, IV 123, circa gli altari e le sacre *τράπεζαι* sulla scena, si riferiscono a teatri posteriori.

(3) Non è escluso che, come i sedili, così davanti alle case private potessero essere delle immagini di divinità protettrici, almeno in Atene, se non in tutta la Grecia. Ma si doveva trattare di qualcosa di molto modesto: e, ad ogni modo, l'origine di questa ornamentazione ha la sua radice nell'uso antichissimo che vediamo riflesso nell'epopea omerica.

maginazione del poeta il quale descrisse l'arrivo di Ulisse presso Alcinoo, dovesse apparire il palazzo di quest'ultimo (1), vedremo che esso non doveva, ove se ne tolga il lusso grandioso e lo splendore dei metalli preziosi, essere dissimile da quello che conosciamo per le tragedie. Il muro era ornato di sedili (*θρόνοι*), che servivano pei signori feaci (*η* 95 ss.); nella casa erano altari, presso a cui delle statue d'oro in figura di giovani reggevano fiaccole (100 ss.); ed ai lati della porta stavano cani d'oro e d'argento, opera d'Efesto, cui era commessa la custodia della casa di Alcinoo (91 ss.). Lo stesso ufficio di custodia e di protezione abbiamo veduto essere affidato, nell'*Ippolito*, alle statue di Artemis e di Afrodite, e, nell' *Elettra* di Sofocle, ad Apollo Liceo. Ma l'arte omerica non conosceva, all'infuori del simulacro di Atena nel VI dell'*Iliade*, statue raffiguranti divinità, le quali, rappresentando una potenza maggiore ed un simbolo più nobile ed elevato, vennero sostituite, nella Grecia perfettamente civile, ai cani od agli altri animali, che per lungo tempo dovettero avere un valore apotropaico di protezione e difesa (2). Specialmente una somiglianza ci colpisce, tra il palazzo di Alcinoo e quello di Agamennone nell'omonimo dramma eschileo. Il *κῆρυξ*, entrando sulla scena rivolge il suo saluto ai *σεμνοί θᾶκοι*. Ora, questi sedili venerandi non potevano che servire ai principi ed ai nobili di Micene,

(1) Al v. 95 ss. si parla dell'interno della casa, ma è evidente che il poeta pensa solo a ciò che Ulisse poteva vedere dalla soglia.

(2) È probabile che tale significato apotropaico sia, almeno in parte, da attribuirsi anche alla porta dei leoni a Micene.

precisamente come i *θρόνοι* di Omero servivano ai principi dei Feaci, o come quelli di ben levigata pietra, situati davanti al palazzo di Nestore, erano destinati al re di Pilo (*γ* 406 ss.) ed ai suoi figli. Statue, altari, sedili sono elementi così precisi, e così corrispondenti a quelli che erano in uso per la scena tragica, che non possiamo dubitare della derivazione di questa dalle mirabili descrizioni omeriche, descrizioni le quali dovevano, se non in tutto, almeno in parte, corrispondere alla realtà, giacchè non possiamo immaginare che i palazzi di Tirinto, e specialmente di Cnosso e di Festo, a cui pur tanto deve l'epopea, avessero le facciate spoglie di ornamenti del genere di quelli che vediamo riferiti a noi nelle descrizioni dei palazzi di Alcinoo e di Nestore. Possiamo concedere che questi sieno più fantasticamente adorni degli altri, poichè, al solito, la poesia non deve combattere con la materia; ma il credere ad una maggiore semplicità effettiva per le case regali cretesi o greche nell' età cosiddetta micenea, non implica un annullamento completo di Omero e delle sue descrizioni.

A questo elemento Omerico della decorazione scenica, se ne aggiunge un altro, il quale si riferisce a tutto l'edifizio teatrale, ed ha una importanza grandissima.

Negli scavi di Creta son venute in luce due costruzioni, le quali avevano certamente lo scopo di facilitare la visione di certi spettacoli alla corte principesca, ai nobili ed al popolo di Cnosso e di Festo: probabilmente erano spettacoli di carattere sacro e religioso, anche se qualche antichissima

figurazione, come il dipinto famoso della donna che salta sul toro, trovato a Tirinta, e la figurina di saltatore in avorio rinvenuta a Cnosso, possano farci ritenere che non mancassero spettacoli di altro genere a quelle corti antichissime (1). A Cnosso, questo teatro è composto di due lunghe gradinate rettilinee disposte ad angolo retto sui due lati di un rettangolo, mentre gli altri due presentano soltanto un muro pure ad angolo retto (2). A Festo, invece, il teatro risulta di una sola gradinata, la quale serve di base ad una specie di triangolo rettangolo (3), smussato al vertice e chiuso anch'esso da due muri disposti lungo l'ipotenusa ed uno dei cateti. Ma anche la Pnice di Atene, la quale a detta di Polluce era un teatro semplice (4), se ha solo fino ad un certo punto una forma semicircolare, manca però del circolo di base che siamo abituati a riconoscere nei teatri greci.

Questi si compongono sostanzialmente di tre parti: la scena, di cui abbiamo già parlato; uno spazio fornito di sedili per gli spettatori, e, in basso, al piano del terreno, un luogo completamente circolare, l'orchestra, nel cui mezzo sorge un altare (5). Dovendo stare intorno ad un circolo,

(1) Cf. anche Σ 591 ss.

(2) DRERUP, *Omero*, p. 229 fig. 181 dell'edizione italiana, di cui preferisco servirmi per la maggiore ricchezza e bellezza delle figure.

(3) DRERUP, *Omero*, p. 141 fig. 98; p. 238 fig. 187.

(4) VIII 132. Del resto, la forma della Pnice conferma, se mai, quanto dirò fra poco.

(5) Cf. DÖRPFELD, *Hermes* XXXVII 1902. 255, da aggiungere alla prima parte del suo libro sul teatro.

era naturale e necessario che anche lo spazio destinato agli spettatori si adattasse a questa forma geometrica e descrivesse un segmento di cerchio superiore alla metà di una circonferenza, mentre la tangente a questa era rappresentata dalla scena (1). Ciò avveniva dove non si opponessero a tale schema le condizioni del terreno, giacchè in tal caso era d'uopo rinunziare allo spazio circolare per seguire la linea tracciata dalla conformazione geologica del luogo, come avvenne a Thorikos, dove pure la *cavea* cerca di avvicinarsi il più possibile alla forma circolare (2).

Se il teatro greco fosse un'evoluzione di quello preellenico, ed anche di quello ellenico più semplice svolto sul modello della Pnice, è ovvio supporre che esso non avrebbe mai preso una forma circolare, la quale, in fondo, non era richiesta nè da necessità auditive — poichè la voce si ode ugualmente bene da una gradinata quadrilaterale che da una rotonda, e, per la sua ripercussione, è più utile lo sfondo scenico che non lo spazio destinato agli spettatori (3); nè da necessità visive — perchè,

(1) Il circo e l'anfiteatro sono derivazioni da questa base circolare, con i sedili estesi a tutta la circonferenza: pel primo però l'asse mediano è allungato, sì che la base non è circolare ma elittica.

(2) DÖRPFELD, in DÖRPFELD-REISCH, *Das gr. Th.* 109 ss., fig. 43.

(3) Tanto è vero che, per raccoglier meglio il suono della voce degli attori, lo sfondo ricevette qualche volta una specie di tettoia: così nel vaso di Assteas raffigurante la pazzia di Eracle; nel vaso di Chirone (Brit. Mus. *Cat.* IV F 151; cf. p. 268[3]); nel vaso fliacico di Napoli, REISCH, in DÖRPFELD-REISCH cit. 323 fig. 79 etc.

non essendo fissati i posti, tutti avrebbero potuto vedere piegandosi verso la parte dove aveva luogo lo spettacolo. Ciò, anzi, era addirittura superfluo quando l'azione, qualunque fosse, aveva luogo nello spiazzato mediano posto fra i limiti segnati dai sedili. Sarebbe stato piuttosto ovvio che le gradinate, da una o due (quante ne vediamo a Festo ed a Cnosso) divenissero tre o quattro, o per circondare completamente il luogo dello spettacolo, o per lasciar modo di usare un lato a solo vantaggio degli attori, e per dar loro la possibilità di indossare, in un edifizio apposito, le vesti adatte alla rappresentazione dei personaggi drammatici. Invece, la forma circolare della base (orchestra) è, come ho detto, costante; nè può far regola l'unica eccezione fin qui trovata a Thorikos: tutti gli altri teatri noti fino ad oggi hanno l'orchestra rotonda.

Di questa contraddizione fra la realtà e lo sviluppo naturale, che avrebbe dovuto avere il teatro, noi possiamo trovar la ragione nella poesia omerica.

I Feaci avevano una bella piazza, presso il mare, dedicata a Posidone e chiamata perciò *Ποσιδήιον* (1); essa era circondata all'intorno (*ἀμφίς*) da sedili di pietra (2), su cui prendevano posto coloro i quali partecipavano all'adunanza ed osservavano i giuochi, come quelli eseguiti dai giovani feaci (3). Identica a questa era la piazza che Efesto aveva scol-

(1) *ζ* 266.

(2) *ϑ* 6 s.

(3) *ϑ* 109 ss. Si noti il simile scopo cui era destinata la Pnice.

pito nella seconda zona dello scudo di Achille, rappresentandovi una scena di tribunale (1).

Questa piazza circolare, cinta da sedili, dedicata, almeno quella dei Feaci, ad un dio e perciò ornata, nel suo centro, da un altare, non è fantastica. Essa ha un riscontro chiarissimo e reale nella piazza dei sepolcri a Micene; ed è pur probabile che rotonda fosse la piazza di Sicione nella quale si rappresentavano e celebravano i misteri di Adrasto (2). In ambedue queste città, a Micene ed a Sicione, le piazze di cui parliamo contenevano delle tombe, quella di Adrasto (3), e quelle dei re micenei. A Micene, anzi, abbiamo anche un altare (4), e questo ci assicura, non foss' altro, che in quel luogo dovevano avvenire sicuramente delle cerimonie sacre. In Atene poi un coro ciclico si danzava intorno all'altare dei dodici dei nell'agora al tempo delle grandi Dionisie, durante il terzo giorno detto dei *Χύτροι* (5).

Raccogliendo tutti questi indizî, vediamo come,

(1) *Σ* 504. Le parole *ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ* fanno pensare che anche qui non mancasse un altare ad un altro segno di culto divino.

(2) Cf. Ridgeway, o. c. 27; cf. anche Levi, *Riv. di st. ant.* XII 1908. 211 (però non tutte le sue conclusioni sono da accettarsi). E si ricordi, ancora una volta, la Pnice.

(3) *Her.* V 67 *ἡρώιον γὰρ ἦν καὶ ἔστι ἐν αὐτῇ τῇ ἀγορῇ τῶν Σικυωνίων Ἀδρήστου τοῦ Ταλαοῦ.*

(4) Drerup, o. c. 29, fig. 14-15.

(5) Cf. Ridgeway, o. c. 50; Sch. Ar. *Ran.* 216; ib. 218 (da Filocoro), *Ach.* 1076. Se la notizia tratta da Fanodemo, Ath. XI 465 *a* (*FHG* I 368), sia da riferirsi ai *Χύτροι* mi pare poco certo, mentre dà per sicuro questo riferimento lo Stengel, *Gr. Kultusalt.*^{2} 209 s. — Del resto anche nella Grecia dei tempi classici non mancano indizi da cui si rileva che piazze rotonde, o come tali con-

fin da epoca remotissima, in varie parti della Grecia si compievano sacrifizi e cerimonie sacre e spettacoli in relazione con qualche mito o culto, in piazze rotonde, le quali contenevano tombe ed altari. Non voglio dir con questo, come è stato sostenuto recentissimamente (1), che la tragedia, almeno nella forma più complessa in cui la conosciamo, sia nata e si sia sviluppata all'infuori del culto dionisiaco, giacchè ed esso ebbe influsso grande sul dramma, e straordinariamente grave ed importante è il fatto che le tragedie si rappresentavano in Atene proprio durante le feste dionisiache. Piuttosto sarà necessario ammettere che il culto degli eroi e le loro 'passioni', come i *δρώμενα* di Eleusi (2), si sieno fusi col culto di Dioniso e con le rappresentazioni dei suoi 'misteri', per produrre la tragedia letteraria di Eschilo, Sofocle ed Euripide. Ma, pur non concordando con la novissima teoria accennata, non posso non ammettere questa forma primitiva estranea alla religione dionisiaca, considerando specialmente le prime tragedie pervenute fino a noi.

L'apparato scenico delle *Supplici*, dei *Persiani*, dei *Sette a Tebe* di Eschilo è quanto mai semplice e primitivo. Nel centro dell'orchestra vediamo un altare (*Supplici*), una tomba (*Persiani*), o dei simulacri divini (*Sette a T.*). In quest' ultima tragedia

siderate, erano non rare; cf. Soph. *OT* 161, Eur. *Or.* 919; Thuc. III 74 ha invece il significato generico del nostro 'attorno' (*ἐν κύκλῳ τῆς ἀγορᾶς*).

(1) Tale è la tesi di tutto il libro più volte citato del RIDGEWAY.

(2) Cf. DIETERICH, *Arch. für Religionsw.* XI 181 ss.

anzi, se badiamo al coro (v. 110 ss.), dovrebbero essere rappresentati i dodici dei celesti — di cui sono nominati otto — e gli altari delle divinità cui era sacra la fonte Dircea e l'Ismeno (v. 258 ss.). Presso a questi monumenti si svolge il dramma. Or come dovevano svolgersi diversamente le azioni sacre di Sicione e di Micene; e come diversamente i Feaci potevano assistere ai sacrifizî offerti sull'altare di Posidone? Noi possiamo capire quelle prime opere eschilee, solo se le ricongiungiamo alle antichissime azioni sacre protogreche. E, ricordando le piazze rotonde dei Feaci e di Micene, intendiamo perchè l'orchestra fosse rotonda anche nel teatro di Dioniso, ed in tutti gli altri teatri greci, i quali, per conformarsi alle azioni sacre tramandate dall'antichità — a cui si sovrappose e si adattò il culto di Dioniso, abbandonarono la naturale e necessaria evoluzione del teatro angolare più antico, per assumere la forma della piazza rotonda, il cui centro era segnato da una tomba od un'ara. Questa rimase poi tradizionalmente nel mezzo del teatro, a significare l'origine sacra del dramma tragico.

Così, dei quattro punti fondamentali costituenti l'edifizio del teatro greco: scena, gradinata, orchestra, *θυμέλη* (1), tre, quelli essenziali, hanno la loro

(1) Il DÖRPFELD, oltre che nel suo libro, nel citato articolo dell'*Hermes* (cf. p. 288[5]), ha esaurientemente dimostrato che la *θυμέλη* è l'altare e non altro; sicchè mi attengo alle sue conclusioni, trascurando la polemica che si è fatta un tempo sul valore di questa parola, per quanto essa sia stata ripresa recentissimamente, sebbene con non molta forza di persuasione, da FR.

radice nella poesia omerica e si riattaccano immediatamente alla realtà dell'arte preellenica e protogreca; mentre la gradinata subì una evoluzione propria, per adattarsi alla rotondità dell'orchestra, abbandonando le forme angolari primitive. Questa unione tra la realtà dei teatri greci completamente sviluppati ed Omero dimostra, come ce lo han mostrato le apparizioni divine nel capitolo precedente, la continuazione dell'arte epica narrativa in quella drammatica rappresentativa.

Non si può con questo dichiarar chiusa la questione dell'origine del dramma in genere, e della tragedia in ispecie. Ma, anche quel che ci dimostrano le relazioni fra la tragedia e l'epopea, serve, non foss'altro, a mostrare come la tragedia non sia nata a sè, simile ad un frutto impreparato e sporadico, e prodotto soltanto dall'introduzione di un culto nuovo e barbarico in Grecia. Questo le dette l'impulso a divenire opera letteraria, svolgendo soprattutto i motivi leggendari già racchiusi nella tradizione epica; ma i suoi germi erano già profondi nel sentimento artistico dei Greci e, specialmente, degli Attici, e risalivano alla prima fonte di ogni poesia e di ogni forma letteraria di miti e leggende, cioè all'epopea omerica. Questa dette alla Grecia non solo la sua religione, come riconoscevano già gli antichi a principiare da Erodoto (1), ma anche la più nobile espressione dell'arte umana.

SCHMIDT, *de suppl. ad aram confugientium partibus scenicis*, Diss. Königsberg 1911, 4 ss.

(1) II 53.

PARTE III

I TITOLI DOPPI DELLA TRAGEDIA

Capitolo I.

I titoli doppî della Tragedia Greca.

Son passati ormai molti anni, da quando, in una buona tesi di laurea, W. Hippenstiel (1) dimostrò che i titoli doppî delle tragedie meritano la medesima fiducia che noi abbiamo veduto meritare quelli della commedia greca. Ma, come il suo esame fu sommario e limitato ad Eschilo, Sofocle ed Euripide, così l'autore non ne ricavò tutte quelle conclusioni le quali possano farci intendere il formarsi ed il divenire dei titoli doppî, a quel modo che noi abbiam fatto per la commedia. Però un resultato dell'Hippenstiel io accetto ben volentieri e tengo per sicuro, quello che riguarda le varie denominazioni date ad una sola tragedia, nota generalmente con un solo nome. Avviene infatti che talvolta, sebbene di rado, alcuni drammi sieno citati non con il titolo corrente, che per lo più indica una persona od il coro, ma col nome di un altro personaggio: la spiegazione più ovvia è que-

(1) *De tragicorum graecorum principum fabularum nominibus*, Marburg 1887.

sta, che le parole citate erano, nel dramma, pronunziate proprio dal personaggio in questione, senza che perciò possiamo pensare a titoli doppî. Tale principio è dimostrato vero dalle citazioni di tragedie superstiti, le quali provano come, all'infuori di pochissimi casi, chi citava riferisse le parole d'un poeta facendole precedere dal nome di colui cui spettavano nel dramma, nome usato a mo' di titolo; oppure fan vedere come potesse servire da titolo il nome del personaggio che esponeva il prologo (1). Ad ogni modo, questo genere di citazioni

(1) HIPPENSTIEL 41 ss. — Nel cod. Laur. di Euripide alle *Baccanti* è premesso il titolo *εὐριπίδου πενθεύς*, e manca la *subscriptio*: questo caso è unico, a quanto so, ma tipico, giacchè sostituisce al nome del coro quello del personaggio più importante; diversamente sta la cosa per l'*Ippolito* che, nello stesso cod. ha di prima mano *εὐριπίδου φαίδρα*, mentre *ἱππόλυτος* si legge nella *subscriptio*. Il titolo del dramma è sostituito col nome del personaggio che recita il prologo nell'*Ecuba*, dove il cod. G (Laur. conv. sopp. 172) ha, come aggiunta all'argom., *ὑπόθεσις πολυδώρου*, e *πολυδωρ* come titolo recente si trova nel Laur. L; e nell'*Oreste* dove LG hanno *εὐριπίδου ἠλέκτρα* (cf. Sch. Aristid. III 603. 6) nel titolo e G anche nella *subscriptio*.

Si è ritenuto che parte del v. 225 dell'*Ecuba* fosse citata da Gregorio Corinzio p. 17 falsamente sotto il titolo di *ἐν Πολυΐδῳ* a cui dovrebbe sostituirsi *ἐν Πολυδώρῳ* (così il WECKLEIN nella sua ed.; il NAUCK non ha raccolto il fr. con gli altri del *Πολύιδος*). Ma Gregorio Cor. riferisce le parole *οἶσθ' οὖν ὃ δρᾶσον* pel valore dell'imperativo; e poichè questa forma non è rara, non c'è davvero ragione di credere che non potesse trovarsi anche in altre tragedie oltre quelle note. Le stesse parole sono infatti anche nell'*Elena* 315 e 1233, e forme simili negli *Eraclidi* 451, *Ifigenia fra i Tauri* 1203, ed in Sofocle, *Edipo re* 543. Sicchè mi pare che non si debba correggere il testo di Greg. Cor. e che si debba aggiungere un nuovo fr. a quelli del *Πολύιδος*. — Un caso simile

è tutt'altro che numeroso; e noi possiamo lasciarlo da parte e considerarlo come esaurito, per esaminare invece i titoli doppî pervenutici.

Eschilo. 1. *Ἀργὼ ἢ κωπαστής*, come leggiamo nel catalogo del cod. Mediceo. I due frr. che ne avanzano (20. 21, Nk. 8 s.) son citati col solo titolo *Ἀργώ*. Il Nauck scrisse *Ἀργὼ ἢ κωπαστής* (?), il Welcker *Ἀ. ἢ κωπευσταί*, lo Hippenstiel *Ἀ. ἢ κωπασταί* (*κωπασταί* e *κωπευσταί* sono due forme che si coprono, anche per la somiglianza paleografica tra *ευ* ed *α*). Il plurale *κωπασταί* è più probabile, potendo designare i 'rematori' del coro, ma altro non si può dire su questo dramma, del quale mancano notizie, ed i cui frr. non ci dicono assolutamente nulla. Potrà forse parere un'ipotesi azzardata quella di ammettere un errore di scrittura nal catalogo, sì che fosse da leggere *Ἀ. ἡ κωπαστρίς* 'Argo la remigatrice', onde, per aver male inteso l'*ἡ* che si trovava nei codd., si passasse ad *ἢ* con un cambiamento del nome aggiunto, dovuto anche ad itacismo. Il Dindorf congetturò già che questo dramma fosse satiresco: se il titolo da me ipoteticamente proposto fosse esatto, potrebbe bene adattarsi ad un dramma di tal genere, come vi si adatte-

a quelli in cui il nome del personaggio che pronunzia il prologo passa a divenire titolo del dramma, si ha nel cod. Etr. di Seneca, dove, alla fine dell'*Hercules* (*furens*) si legge: « *Hercules explicit. incipit feliciter Troadum Hecuba* ». Seguono infatti le *Troadi* il cui prologo è detto appunto da Ecuba.

rebbe il fr. 20, sebbene corrotto. Le citazioni fatte col solo nome della nave, senza il resto, starebbero però contro a quanto abbiamo rilevato a proposito della commedia, che cioè i titoli composti vengono sempre citati completi (1); ma la tragedia si comporta diversamente. Se infatti esaminiamo i titoli di Eschilo ed i frammenti relativi, possiamo veder come spesso, ove i titoli sieno composti, essi vengano dimezzati: così i due drammi intitolati *Γλαῦκος* (*πόντιος* e *Ποτνιεύς*) sono spesso citati con questo solo nome; le *Διονύσου τροφοί* quasi sempre col solo *τροφοί*; dei due *Σίσυφοι* solo il *Σ. πετροκυλιστής* è ricordato due volte con l'appellativo (2). La stessa cosa possiamo dire per le tragedie di altri, giacchè l'*Αἴας Λοκρός* di Sofocle è assai spesso citato col solo *Αἴας*, sebbene la sua *Ἑλένης ἀπαίτησις* sia sempre riferita col titolo completo. Sicchè l'ipotesi fatta da me non sarebbe, sotto questo aspetto, insostenibile; ma pur troppo le manca una base sicura per altri rispetti.

2. *Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί* (Nk. 26 s.). Il solo fr. 81 ~ Hesych. s. v. *ἰαμβίς*, va d'accordo col cat. Mediceo, giacchè in ambedue troviamo il doppio titolo. Prendiamo nota del fatto che Ath. XIV 629 *f*, citando il fr. 79, riporta solamente il primo nome. Ora, quel luogo di Ateneo deriva da Trifone (3) il quale a sua volta, usava fonti più antiche, risalendo a Didimo ed a Giuba, e perciò agli Alessandrini. Ad

(1) Cf. p. 43 ss.

(2) Però la *Ὅπλων κρίσις* è sempre ricordata con ambedue le parole. Nk. 57 s.

(3) Bapp, *St. Lips.* VIII 118.

ogni modo cominciamo a veder qui ripetuto il fenomeno già notato per la commedia, giacchè il titolo *Θεωροί* non si trova solo tra la produzione di Eschilo, ma era anche di una commedia di Eufrone (K III 321). Sicchè noi possiamo legittimamente supporre che il doppio titolo eschileo sia nato per evitare confusioni fra il dramma tragico e quello comico, giacchè doveva senza dubbio trattarsi di opere molto diverse.

3. *Κᾶρες ἢ Εὐρώπη* (Nk. 32 ss.), titolo dovuto al cat. Med. ed a Steph. Byz. s. v. *Μύλασα* ∼ fr. 101. Anche in questo caso non mancano analogie con titoli comici: *Κᾶρες* era una commedia di Antifane (K II 55) ed *Εὐρώπη* si intitolavano commedie di Ermippo (K I 230), Platone (K I 610), Eubulo (K II 176).

4. *Σεμέλη ἢ Ὑδροφόροι* (Nk. 73 s.). Nel cat. Med. il titolo è *Σ. ἢ ὑδροφόρος* che si corregge mediante la citazione dello Sch. A *Il. Δ* 319 ∼ fr. 221. *Ὑδροφόροι* erano certamente le donne del coro, giacchè nè dallo Sch. Ap. Rh. I 636, nè da Apollodoro III 4.3, nè finalmente da Igino *fab.* 179, si può legittimamente trarre un appellativo *Ὑδροφόρος* che si adatti a Semele. Tutti gli altri frr. son citati col semplice *Σεμέλη*, e son tutti riportati da Esichio; ma pur troppo consistono in tre parole staccate, dalle quali è ovvio che non si possa ricavar nulla per la ricostruzione del dramma. Però noto che abbiamo notizia di una tragedia *Ὑδροφόροι* di Sofocle (Nk. 277 s.) la quale, se potessimo far molto conto dell'unica parola costituente il fr. 613 (∼ Sch. Soph. *Phil.* 1199), potremmo credere non fosse dissimile, per argomento, da quella di Eschilo. Una

Semele scrissero Carcino (Nk. 798) e Diogene (Nk. 776), pur facendo astrazione dalla *Σ. κεραυνουμένη* (satiresca?) di Spintaro, citata dal solo Suida. Se le nostre illazioni sono giuste, bisogna ammettere che il dramma di Eschilo abbia ricevuto il doppio titolo quasi per segnare una analogia tra esso e quello di Sofocle. Si aggiunga a questi titoli quello di Eubulo (*Σεμ. ἢ Διόνυσος*, K II 196; cf. n. 26 p. 69 s.), per stabilire che *Σεμέλη* doveva essere il titolo genuino dato da Eschilo all'opera sua, mentre a questo dovette essere aggiunto l'altro di *Ὑδροφόροι*.

5. *Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα* (Nk. 84 ss.). Oltre che dal calogo Med., questo titolo doppio è dato dallo Sch. Ar. *Ran.* 911 (cf. Nauck, p. 84). Ateneo (II 51 *c*, in un luogo derivato da Pamfilo [1]), ed Esichio conoscono il solo titolo *Φρύγες* (2); invece Polluce (VII 131 ∾ fr. 263) ha il doppio titolo; Stobeo *flor.* 125. 7 ∾ fr. 266, il solo *Ἕκτορος* (3); e Sch. Eur. *Andr.* 1 ∾ fr. 267, riporta *Φρύγες*. Come si vede, questo è il titolo più comune, e forse originario, sebbene la testimonianza della *Vita* di Eschilo, citata a p. 217, abbia invece *Ἕκτ. λύτρα*. Anche Sofocle scrisse una tragedia *Φρύγες* (Nk. 287); e, poichè tanto Dionisio (Nk. 794) quanto Timesiteo (il cui dramma è ricordato da Suida) scrissero una tragedia *Ἕκτ. λύτρα*, il cui argomento de-

(1) Bapp, *comm. Ribb.* 257.

(2) Fatta eccezione pel corrotto fr. 272 ∾ Hesych. s. v. *τιτῆναι* dove è rimasto *ἢ Ἕκτορος λύτροις* e pare che manchi *Φρυξίν*.

(3) Allo stesso modo, l' *Ἀχιλλεὺς Θερσιτοκτόνος* di Cheremone (Nk. 782 s.) è citato da Suida s. v *ὑπάρχων* (fr. 3) col solo *ἐκ Θερσίτου*.

rivava da Omero, ed era certamente simile a quello svolto da Eschilo, niente di più facile che il doppio titolo fosse dato all'opera di quest'ultimo, sia per distinguerla da quella di Sofocle, da cui era probabilmente diversa, sia per avvicinarla a quella degli epigoni forse suoi imitatori.

La tragedia latina non ha alcun'opera intitolata *Phryges*, ma ha però la *Hectoris lutra* di Ennio (Ribb. *TRF* 37 ss., *Röm. Tr.* 118 ss.), dove erano press'a poco cumulati tutti gli argomenti della trilogia eschilea, della quale facevano parte i *Mirmidoni*, le *Nereidi* ed i *Frigi*. Di più la favola 106 di Igino, pure intitolata *Hectoris lytra*, comprende quasi tutto l'argomento dell'*Iliade*; e, poichè da un lato le notizie riguardanti la lite tra Achille ed Agamennone sono necessarie per capire l'entrata in campo di Patroclo, mentre dall'altro Igino risale quasi sempre a tragedie greche; se si combinano e si uniscono tutti questi fatti, è probabile che egli abbia riassunto la trilogia Eschilea. Ora si noti anche un'altra cosa: secondo lo Sch. Arist. *Ran.* 911, Achille rimaneva a lungo taciturno nei *Mirmidoni* e nei *Frigi* di Eschilo; nè io so trovare ragioni per infirmare questa testimonianza, come pur si è fatto; la *vita* di Eschilo invece parla soltanto delle *Ἕκτορος λύτρα* (1). Mi pare che da que-

(1) Cf. Sch. Aesch. *Pr.* 436 *σιωπῶσι γὰρ παρὰ ποιηταῖς τὰ πρόσωπα ἢ δι' αὐθάδειαν ὡς Ἀχιλλεὺς ἐν τοῖς Φρυξὶ Σοφοκλέους, ἢ διὰ συμφορὰν ὡς ἡ Νιόβη παρ' Αἰσχύλῳ κτέ.* L'aver nominato i due poeti in opposizione l'uno all'altro, mi fa credere che anche Sofocle rappresentasse Achille in silenzio, e che lo scolio non possa riferirsi ad Eschilo, come si è fatto. Cf. HIPPENSTIEL, l. c. 5.

sto complesso di argomenti possa dedursi una conclusione sola, che pare infirmi, ma piuttosto corregge quanto abbiam detto poco sopra: ossia il titolo *Ἕκτορος λύτρα*, nel luogo cit. della *Vita*, si riferisce alla trilogia in genere; e questa doveva quindi essere così intitolata nel suo complesso (1).

Sarebbe quindi legittimo il titolo dato da Ennio all'opera propria, riassumente e comprendente in sè l'intera trilogia, e si capirebbe così anche bene il titolo ed il contenuto della favola 106 di Igino. In tal modo, il fr. 263 dovrebbe appartenere ai *Φρύγες*; ma sarebbe dubbio se il fr. 266 (citato, come abbiam detto, con *Ἕκτορος* solamente) appartenga a questa o ad altra tragedia della trilogia, sebbene il suo significato e contenuto, pur potendosi riferire ad un morto qualsiasi, si addicano bene ad un dialogo tra Achille e Priamo nei *Φρύγες* medesimi.

Notiamo subito come, fatta eccezione pel titolo dubbio *Ἀργὼ ἢ κωπαστής*, si hanno per Eschilo titoli doppî soltanto quando essi abbiano delle corrispondenze con titoli di altri poeti; e come le citazioni sieno fatte in grande maggioranza con un titolo solo. Ciò dimostra che questo era corrente e genuino, e ci fa sospettare che l'altro sia ascitizio. Del resto, vedremo che tale conclusione vien confermata dall'esame delle tragedie di altri poeti.

Sofocle. 6. *Ἀτρεὺς ἢ Μυκηναῖαι* (Nk. 160 s.): so-

(1) I titoli delle tre tragedie sono, naturalmente e come avviene quasi sempre (gli esempi in contrario, come la *Prometea*, sono eccezionali) diversi tra loro, e dal titolo complessivo della trilogia; cf. l'*Orestea*.

no due soli frr., dei quali uno (137) consistente in una sola parola (*ἐπισπάσει*) citato da Hesych. s. v. col titolo doppio, ma in forma diversa da quella qui riportata: *Ἀτρεῖ ἢ Μυκήναις*. Come si vede, il caso è molto dubbio, giacchè non solo questo titolo è diverso da quello supposto, ma è riferito anche ad una parola sola, la quale poteva trovarsi in due o magari in più tragedie sofoclee. L'altro fr. (136) è riferito con *ἐν Μυκηναίαις* dallo Sch. Eur. *Hipp.* 307. — Del resto niente esclude che anche altri poeti scrivessero un *Ἀτρεύς*, così come molti scrissero un *Θυέστης*; fra le tragedie romane conosciamo l'*Atreus* di Accio (Ribb. *TRF* 186 ss., *Röm. Tr.* 447 ss.) e quello di Pomponio (Ribb. *TRF* 267 s.).

7. *Μάντεις ἢ Πολύιδος* (Nk. 216 ss.). Il titolo doppio è congettura del Brunck, giacchè i frr. son citati o con l'uno o con l'altro nome. Ma, considerando che Poliido era un vate, e che i frr. 358 s., dove si parla di lui, son dati come appartenenti ai *Μάντεις*, la congettura del Brunck non è priva di fondamento. Siccome i frr. portano generalmente il titolo *Μάντεις*, è probabile che questo fosse originale, e che il doppio titolo fosse dato al dramma per segnarne l'analogia col *Πολύιδος* di Euripide (Nk. 558 ss.). Un *Πολύιδος* aveva scritto anche Aristofane (K I 508), ed una commedia *Μάντεις* Alesside (K II 347), della quale però non sappiamo quasi nulla, essendocene pervenuto un solo fr. (146 ∼ Ath. XIII 558 *e*).

8. *Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι* (Nk. 228). I frr. hanno soltanto *Ναυσικάα*; ma il doppio titolo è reso possibile, se non probabile, da Eust. ad *Od.* 1553 s. (*Σοφοκλῆς..... ὅτε... τὰς Πλυντρίας ἐδίδασκε, τὸ τῆς Ναυ-*

σικάας πρόσωπον.... ὑποκρινόμενος, ἰσχυρῶς εὐδοκίμησεν) sebbene *Πλυντρίας* possa essere usato come un nome comune, derivato dal coro, composto delle compagne di Nausicaa le quali si erano recate a lavare i panni, quando furono sorprese da Ulisse. Però Eustazio può essersi anche sbagliato — e questa mi pare l'ipotesi più semplice — facendo una confusione con il dramma di Filillio, di argomento affine alla tragedia sofoclea, ma intitolato sicuramente *Πλύντριαι* (cf. n. 13 p. 51); sicchè, tenendo conto anche delle citazioni, è da pensare che questo doppio titolo non sia mai esistito.

9. *Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλὴξ ἢ Νίπτρα* (Nk. 230 ss.). Aristotele ricorda una tragedia col titolo di *Ὀδυσσεὺς τραυματίας* (1), ed è probabile che pensi proprio a questo dramma di Sofocle, nel quale doveva certo essere riferito ciò che ora assai brevemente e malamente leggiamo in Partenio, *Erot.* 3, e specialmente la morte di Ulisse *τρωθεὶς ἀκάνθῃ θαλασσίας τρυγόνος* (2). Tutti i frr. sono citati col primo titolo, ad eccezione di uno (421 ∼ Phot. Suid. s. v. *παρουσία*) che ha *ἐν τοῖς Νίπτροις*; ma non si può pensare a due tragedie diverse, dal momento che al dramma sofocleo è avvicinato quello di Pacuvio intitolato *Niptra* da Cic. *Tusc.* II 48 s., in modo da non far dubitare che Pacuvio abbia imitato Sofocle, e che la sua tragedia contenesse il ferimento di Ulisse (3). Dunque, un dramma solo, e già in tempo antico noto sotto il titolo di *Νίπτρα*,

(1) *Poet.* 1453 *b* 32.

(2) Cf. Ribbeck, *Röm. Trag.* 270[1].

(3) Cf. Pacuv. *Niptra* fr. IX, Ribbeck. *TRF* 126 s.

se Pacuvio poteva darlo alla sua imitazione. Questo fatto è di per sè assai notevole, e rende legittimo il credere che *Νίπτρα* fosse il titolo originale della tragedia sofoclea. Ma allora, come mai quasi tutti i frr. son citati con l'altro nome? Suida, s. v. *Ἀπολλώδωρος Ταρσεύς*, riferisce, come titolo di un dramma scritto da questo autore, quello appunto di *Ὀδ. ἀκ.*, e, poichè questo può essere stato un rifacimento del dramma di Sofocle, è lecito restituire così il corso dei fatti: Sofocle scrisse una tragedia cui dette l'unico titolo *Νίπτρα*, il quale assunse il titolo secondario dalla condizione dell'eroe, già nel IV secolo (Aristotele *Ὀδ. τραυματίας*). Ma più tardi, un altro poeta riprese il medesimo argomento, e, nel rifacimento che ne curò, specificò, per mezzo del titolo, il modo della ferita di Ulisse. Siccome l'*ἀκάνθη* era già sicuramente in Sofocle, come nella leggenda vulgata; così il titolo di Apollodoro di Tarso si riversò anche sulle *Νίπτρα* di Sofocle stesso, ed in certo modo si sovrappose a quest'ultimo nome, sostituendoglisi nelle citazioni. — Naturalmente, non è lecito vedere se corrano relazioni, e quali, tra l'opera di Sofocle e la commedia *Νίπτρα* di Polizelo, citata soltanto da Suida, e della quale non abbiamo frammenti.

10. *Πανδώρα ἢ Σφυροκόποι* (Nk. 237 s.), titolo doppio dato soltanto da Hes. s. v. *κεχήλωμαι πόδας* ~ fr. 445, mentre le altre citazioni han soltanto *Πανδώρα*. Anche qui il doppio titolo si riferisce ad una sola parola, sicchè non si può dire con certezza se esso sia mai esistito. Tuttavia è possibile che il doppio titolo in questione sia stato posto a questo dramma (satiresco?) di Sofocle per distin-

guerlo dalla commedia *Πανδώρα* di Nicofonte (K I 776 s.), che è tra le più citate di questo autore (1).

(1) Il titolo doppio *Ἀχαιῶν σύλλογος ἢ Σύνδειπνοι* (Nk. 161) è assolutamente immaginario, come ha dimostrato il fr. pubblicato nei *Berl. Klassikertexte* V 2. 64 ss., essendo i *Σύνδ.* un dramma satiresco. Del resto i frr. sono sempre citati con l'uno o con l'altro titolo (con o senza *Ἀχαιῶν*); nè i luoghi di Filodemo *π. ὀργῆς* p. 66 e di Aristotele, *Rhet.* II 24, 1401 *b* 17, varrebbero, come crede il Nauck, a stabilire una identità fra i due titoli. Essi possono riferirsi all' *Ἀχ. σύλλ.*, ma anche meglio al *Σύνδειπνον* o *Σύνδειπνοι*, dramma satiresco, cf. fr. 140 (Nk. 162). L'opinione del Naber (*Mnemos. nov.* XI 185), che il dramma sofocleo sia una *διασκευή* degli *Ὀστολόγοι* di Eschilo, opinione fondata su due versi uguali nei due poeti (cf. Aesch. fr. 180 ∾ Ath. I 17 *cd*), poggia su elementi troppo deboli per essere presa in considerazione. In se stessa, però, perchè ammette necessariamente un'imitazione pedissequa da parte di Sofocle, è inverosimile. Che le tragedie di Eschilo sieno state rifatte e ripresentate sulla scena, è cosa notoria: ma Quintiliano X 1.66 parla di «posteriores poetae» che avrebbero ciò fatto: si può ritenere che Sofocle sia «posterior» nel senso voluto da Quintiliano? Evidentemente no, giacchè egli si riferisce al tempo in cui poco o nulla si faceva di originale, al tempo, insomma, degli epigoni, non a quello in cui fiorì la grande tragedia. — Certamente non è un titolo doppio *Οἰνόμαος ἢ Ἱπποδάμεια* (Nk. 233 ss.), sebbene noi conosciamo un *Οἰνόμαος* di Euripide (Nk. 539) e le due commedie *Οἰν. ἢ Πέλοψ* di Antifane ed Eubulo (cf. sopra ss. 19.24 p. 64.67) che ci potrebbero spiegare il modo della sua formazione. Ma le citazioni portano soltanto *Οἰν.*, e solo Stobeo, *flor.* 27.6 ∾ fr. 431, cita con *Ἱπποδαμείας*, che può essere nome suggerito da uno dei personaggi principali del dramma (p. 298[1]). Si veda anche il fr. 433 (Ath. XIII 564 *b*) dove non è citato il titolo della tragedia, ma si legge *Σοφοκλῆς... διαλεγομένην ποιήσας τὴν Ἱπποδάμειαν*, senza l'intenzione di riferire un titolo. — Probabilmente, se non erano due drammi diversi, si deve dire lo stesso dell' *Ἀλόπη-Κερκυών* di Euripide (Nk. 389 ss.); un' *Ἀλόπη* scrissero anche Cherilo (Nk. 719) e Carcino (Nk. 797); un *Κερκυὼν σατυρικός*

PRATINA. 11. *Δύσμαιναι ἢ Καρυάτιδες* (Nk. 726). L'unico fr. consistente in due parole (*ἀδύφωνος ὄρτυξ*) è citato col doppio titolo da Ateneo IX 392*f*, in un luogo proveniente da Pamfilo (1). Come e perchè sia nato questo titolo doppio è quasi impossibile determinare, giacchè nessun' altra opera drammatica reca l'uno o l'altro dei due nomi. *Δύσμαιναι* è nome locale laconico, usato ad indicare le Baccanti (2), e si adoperava a Sparta (3), ed era proprio del culto dionisiaco, sicchè non si può correggere il testo di Esichio *ἐν Σπάρταις* cambiandolo in *ἐν Καρύαις*, come volle il Meineke (4). Ma forse anche a Karyai, nella valle dell'Eurota, oltre il celebre culto di Artemis (5), si avevano feste di Dioniso: se potessimo sapere, od anche soltanto am-

Eschilo (NK. 35). Questi nomi eguali potrebbero spiegare anche qui il doppio titolo, ma mi sembra più semplice — non essendo quello dato da nessuna fonte — ripetere quanto si è detto ora per Sofocle. Non diversamente stanno le cose pel *Πολύιδος* euripideo (NK. 558 ss.) tre volte citato come *Γλαῦκος* (fr. 637.643 s.), in tre luoghi di Stobeo, cui però non è ignoto il titolo *Πολύιδος* (tutti i frr. son citati da Stobeo, eccetto il fr. 646, riportato da Erotiano). Ad ogni modo si può ricordare che *Γλαῦκος* erano intitolati anche due drammi di Eschilo (*Γλ. πόντιος* e *Γλ. Ποτνιεύς*), oltre le commedie di Antifane (K II 42), Eubulo (K II 171), Anassila (K II 265). Pel *Πολύιδος*, v. sopra, n. 7 p. 305.

(1) BAPP, *comm. Ribb.* 257; cf. anche, sebbene non sia sempre sicuro, lo specchio di derivazioni da Pamfilo presso Ateneo in SCHÖNEMANN, *de lexicogr. ant. quaest. praecursoriae*, Diss., Hannover 1886, 78 ss.

(2) GRUPPE, *Gr. Myth.* 732[1]; PRELLER-ROBERT 693[1].

(3) Hesych. s. v.; Paus. III 13.7.

(4) Tutt'al più si potrà leggere *ἐν Σπάρτῃ*.

(5) Paus. III 10.7.

mettere, che le partecipanti ad esse venivano chiamate *Δύσμαιναι* come a Sparta, il nome *Καρυάτιδες* si potrebbe supporre aggiunto al titolo di Pratina appunto per evitare la confusione tra le Baccanti di Sparta e quelle di Karyai. Del resto, le ipotesi plausibili non si limitano a questa, sebbene sia chiaro che il coro doveva essere composto di donne di Karyai, le quali stavano in relazione con le *Δύσμαιναι*: tra le altre cose il poeta poteva immaginare una scena di Baccanti spartane, trasportatesi, per ragioni che ci sfuggono, in quel piccolo paese della valle dell'Eurota. Ma il terreno è troppo lubrico, perchè sia lecito insistere su ipotesi così mal fondate: mi limito ad accennarle soltanto per passare ad altro.

Ione. 12. *Φοῖνιξ ἢ Καινεύς* (Nk. 739 ss.). Questo dramma di Ione ci mostra un fenomeno già da noi notato più volte a proposito della commedia, ma finora non visto nella tragedia, quantunque siamo sicuramente informati che fenomeni simili non le fossero estranei. Siamo in un campo analogo a quello in cui troviamo la *Τυρώ* di Sofocle e l'*Ippolito* di Euripide, di ambedue le quali è sicura una seconda edizione o *διασκευή*. Su queste dovremo tornare brevemente nel capitolo successivo: per ora rimaniamo ad Ione. Il dramma di lui è citato otto volte: due col semplice titolo *Φοῖνιξ* (fr. 36 ∼ Ath. VII 318 *e*; 37 ∼ Poll. IX 37); quattro col doppio titolo (38 ∼ Ath. III 91 *d*; 39 ∼ Ath. IV 184 *f*; 40 ∼ Ath. X 451 *d*; 41 ∼ Sch. Ar. *Ran.* 706); due con *Φοῖνιξ δεύτερος* (42 ∼ Ath. IV 185 *a*; 43 ∼ Hesych. s. v. *τιμαλφής*). Si noti anzitutto come la maggior parte delle citazioni sia fatta da A-

teneo, e come quelle dei frr. 36 e 38 sieno in luoghi derivati da Pamfilo (1), il quale, dunque, aveva notizia di un *Φοῖνιξ* e di un *Φ. ἢ Καινεύς* da Didimo e dagli Alessandrini. Ma a Didimo, e perciò agli Alessandrini, si risale sicurissimamente anche per i frr. 39 e 42 (2), il primo dei quali ha il doppio titolo, il secondo *Φ. δεύτερος*. Ora si veda come sono fatte le due citazioni in Ateneo: prima si dice: *Ἴων δ' ἐν Φοίνικι ἢ Καινεῖ ἀλέκτορα τὸν αὐλὸν καλεῖ* (fr. 39).... *ἐν δὲ Φρουροῖς ἀλεκτρυόνα Ἰδαῖον εἴρηκε σύριγγα* (fr. 45)... *ἐν δὲ τῷ β' Φοίνικι ὁ αὐτὸς Ἴων φησί* (fr. 42). Ora, è possibile che Pamfilo e Didimo facessero una confusione fra due drammi, citandoli così vicini? e, anche volendo, come pur si fa, ammettere una certa libertà in Ateneo, possiamo a lui addossare la stessa colpa che non addosseremmo nè a Pamfilo nè a Didimo? Per quanto il carattere di Ateneo e Pamfilo da un lato, di Didimo dall'altro, sia diverso, e per quanto Ateneo operi spesso leggermente, pure, se così facessimo, gli faremmo evidentemente torto. Ma, siccome i due luoghi derivano da una stessa fonte, la colpa non sarebbe mai da attribuirsi ad Ateneo, sibbene a Pamfilo e, per lui, a Didimo, pel quale non possiamo ammetterla. Sicchè Didimo, bisogna concludere, conosceva due drammi di Ione, che egli probabilmente ricordava od esaminava nelle sue *πρὸς Ἴωνα ἀντεξηγήσεις*, di cui parla lo stesso Ateneo (XIV 634 *e*). E poichè si fa differenza tra *Φοῖνιξ β'* e *Φοῖνιξ ἢ Καινεύς*, vuol dire che questo ti-

(1) Bapp, l. c.
(2) Bapp, *Stud. Lips.* VIII 116.

tolo doppio spetta al *Φοῖνιξ α'*, cioè alla prima edizione del dramma, la quale ricevette il doppio titolo certamente perchè Caineo era in esso il personaggio principale, od uno dei personaggi principali. Il fr. 40 (Ath. X 451 *d*) proviene da Clearco di Soli, a cui Ateneo è debitore di tutta la parte sugli indovinelli, sui quali Clearco stesso aveva scritto un'opera apposita (448 *c* - 457 *f*): si arriva così fino al IV-III secolo, se pure non sia più prudente ritenere che Clearco sia stato usato da Ateneo indirettamente, per mezzo di una fonte meno antica. Ad ogni modo, la convinzione nostra non può se non essere rinforzata da questa citazione clearchea: vuol dire che già in tempo antico si distinguevano le due recensioni dell'opera di Ione, e che la prima aveva ricevuto il doppio titolo. Perchè? Un *Φοῖνιξ* avevano scritto Sofocle (Nk. 286), Euripide (Nk. 621), Astidamante il giovane (Nk. 777, da Suida), oltre alla commedia di Eubulo (K II 205). Tra le commedie attiche sappiamo di un *Καινεύς* di Antifane (K II 55) e di uno di Ararote (K II 216). Naturalmente non possiamo neanche qui far confronti o trarre conclusioni; ma è probabile che il doppio nome venisse dato alla prima edizione del *Φοῖνιξ* di Ione per distinguerlo dalle omonime tragedie, tenendo conto del fatto che Caineo doveva avervi una parte preponderante: la seconda edizione, o ebbe un altro titolo a noi ignoto finora, o non l'ebbe perchè era sufficientemente distinta da altri drammi per mezzo dell'appellativo *δεύτερος*.

Filocle. 13. Una notizia dello Sch. Arist. *Av.* 281 ci dice che un dramma della *Πανδιονίς*, tetra-

logia di Filocle, era intitolato *Τηρεὺς ἢ Ἔποψ* (Nk. 759), ed aggiunge che tale tetralogia conosceva anche Aristotele che l'annoverava nelle sue *Διδασκαλίαι*. È veramente un peccato che non sappiamo altro, giacchè, quando mai, le parole di Aristofane (*Av.* 282 s.) ci possono solo far dubitare che il titolo fosse *Ἔποψ*. Gli stessi scolî ci avvertono che Sofocle pel primo mise in poesia la favola di Tereo, ed infatti abbiamo abbondanti frr. della sua tragedia (Nk. 257 ss.), di più essa fu frequente soggetto di commedie, giacchè conosciamo un *Tereo* di Cantaro (K I 765), di Anassandride (K II 156), di Filetero (K II 234). È quindi sicuro che, se la tragedia di Filocle ebbe un doppio titolo, questo le fu dato per distinguerla da altri drammi; o, se fu invece intitolata *Ἔποψ*, per ravvicinarla al *Τηρεύς* di Sofocle; o forse anche per ambedue queste ragioni.

IOFONTE. 14. *Βάκχαι ἢ Πενθεύς* (Nk. 761). Probabilmente il nome *Πενθεύς* fu dato a questo dramma per designare il personaggio principale, come avvenne anche per le *Baccanti* di Euripide (cf. p. 298[1]). Ad ogni modo, oltre quella di Euripide, esistevano tragedie intitolate *Βάκχαι* di Eschilo (Nk. 9) (1), di Senocle (Nk. 770) e di Cleofonte (Suid. s. v. *Κλεοφῶν*). Anche tragedie intitolate *Πενθεύς* non mancavano: ve n'erano di Eschilo (Nk. 60 s.) e di Licofrone (Suid. s. v. *Λυκόφρων*), oltre quella falsamente attribuita a Tespi da Poll.

(1) Però non è impossibile che *Βάκχαι* sia una doppia designazione pel *Πενθεύς* (cf. l'argom. di Aristofane alle *Baccanti* di Euripide): noi possediamo soltanto un fr. sotto ciascun titolo.

VII 45 (Nk. 832), per quanto non sia improbabile che questo autore abbia svolto un mito così strettamente congiunto col culto dionisiaco. *Βάκχαι* poi si intitolava una commedia di Lisippo (K I 700), di Diocle (K I 766), di Antifane (K II 35), onde apparisce come nessun'altra causa, oltre quella tante volte segnalata, possa aver procurato il doppio titolo al dramma iofonteo (1).

Sositeo. **15.** *Δάφνις ἢ Λιτυέρσης* (Nk. 821 ss.). Questa tragedia, citata come un *Δάφνις* di Sosibio dall'Anon. *Mythogr.* Westermann 346.16 ss. e da Tzetze (*Chiliad.* II 596), è ricordata da Ateneo col doppio titolo (X 415 *b* ∼ fr. 2. 6-8). Nessun'altra opera drammatica ha per titolo l'uno o l'altro di quei due nomi: ma, se è possibile che gli Alessandrini abbiano talvolta dato da sè doppî titoli alle opere loro (2), ad imitazione di quanto andavano facendo sugli autori classici, è verosimile che questo titolo doppio sia originale.

In tutti i casi, dall'esame fatto sin qui risulta che, eccetto pochissimi drammi, sul cui titolo doppio si può ancora disputare (3), questo genere di titoli si nota soltanto quando una parte o l'altra

(1) Quanto all' *Ἀερόπη* di Carcino (Nk. 797), non si può dire se fosse intitolata anche *Θυέστης*, giacchè non risulta affatto che la notizia data da Aristotele (*poet.* 1454 *b* 23, dove è citato un *Tieste* di Carcino) debba riferirsi all' *Ἀερόπη*,

(2) Cf. p. 121.

(3) P. es. l' *Ἀργώ* di Eschilo.

di essi corrisponde a titoli di altre opere drammatiche. E questo resultato, mentre conferma ciò che abbiamo veduto a proposito della commedia, dimostra come non possano essere errate le conclusioni a cui di volta in volta siamo pervenuti. Non è possibile, data la veramente deplorevole scarsezza di materiale a noi giunto, dichiarare, o soltanto ricercare, quali relazioni corrano tra le varie tragedie omonime, e fra le tragedie e le commedie intitolate in modo eguale: che relazioni ci fossero — magari negative e di reciproca opposizione, sì che un dramma non avesse nulla a che fare con l'altro — a me non par dubbio; ma vedere fin dove esse si spingessero, ecco quello che non mi pare si possa, almeno per ora, ottenere. Tanto più che per le tragedie mancano quegli elementi sui quali abbiam potuto fondare la nostra discussione nella prima parte di questo lavoro, e si brancola generalmente nel buio. Ma, se quello a cui siam giunti è un resultato non disprezzabile della nostra ricerca, sarà bene, d'ora in avanti, ogni volta che si tratti di esaminare i frammenti di qualche tragedia o di ricostruirla, prendere in considerazione anche i resti di drammi, tragici e comici, omonimi. Chi sa che non si possa arrivare anche per questa via a conclusioni apprezzabili, servendoci dei dati di lessicografi e mitografi recenti; e che non si dimostri essere stata, almeno in qualche parte e presso qualche autore, meno netta di quanto si ritiene comunemente la distinzione fra i due grandi rami della produzione drammatica greca.

Capitolo II.

Conclusioni sui titoli doppî della Tragedia Greca.

È notevole, e curioso al tempo stesso, il fatto che solo una volta nel corso del precedente capitolo abbiamo trovato un dramma il cui doppio titolo sia sicuramente accompagnato con la notizia di una seconda redazione, il *Φοῖνιξ ἢ Καινεύς* di Ione, e che non abbiamo potuto sorprendere nessun altro fenomeno simile. E pure possediamo sicura conoscenza di tragedie rifatte dai loro autori; ma non apparisce che ad alcuno dei rifacimenti (intendendo con tale parola anche le nuove rappresentazioni dopo la morte degli autori, come sappiamo esserne fatte di drammi eschilei, cf. p. 308[1]) sia mai stato dato un titolo doppio, o che il titolo originale sia stato mutato in tal modo da mettere il titolo nuovo accanto a quello vecchio. Ciò che sappiamo in proposito si riduce a molto poco, e pure a quanto basta perchè possiamo acquistare un'idea abbastanza chiara della questione.

Anzitutto, esaminiamo le citazioni. Oltre il *Φοῖνιξ* di Ione, di cui abbiamo già parlato, e due tragedie *Οἰδίπους α'* e *β'* di Licofrone, ricordate da Suida, conosciamo altri gruppi di due tragedie ciascuno,

distinte semplicemente o coi segni alfabetici numerali o con *πρῶτος* e *δεύτερος* od *ἕτερος*. Voglio alludere all' *Ἀθάμας*, alla *Τυρώ* ed al *Φινεύς* di Sofocle, ed all'*Αὐτόλυκος* ed al *Φρῖξος* di Euripide (1). Però, al solito, i frammenti che possediamo sono così scarsi da non permetterci di giungere, col solo aiuto loro, a giudicare se si tratti di una sola tragedia della quale sia stata fatta una seconda edizione, oppure di due drammi completamente diversi. Questo caso, infatti, può benissimo verificarsi nella tragedia, a differenza di quanto accade nella commedia. Infatti, quando troviamo due commedie,—quali, per citare un esempio, l'*Εἰρήνη α'* e *β'* di Aristofane —, ricordate con le parole 'prima' e 'seconda' possiamo essere sicuri che, nella massima parte dei casi, si tratti di due edizioni dello stesso dramma: le eccezioni si limitano, per la nostra sicura conoscenza, a quella unica delle *Θεσμοφοριάζουσαι δεύτεραι* di Aristofane, chiamate *Θεσμοφοριάσασαι* da Demetrio di Trezene (2). Ma siamo

(1) Non vedo la ragione per cui il Nauck (p. 441) vorrebbe togliere la parola *πρώτῳ* nella citazione di Ateneo X 413 *c* (*Εὐριπίδης ἐν τῷ πρώτῳ Αὐτολύκῳ*) per avere il titolo di un dramma solo. Le testimonianze che abbiamo sono sempre così scarse, che, se dovessimo toglierne via una o negarle fede, dovremmo rifiutar quasi tutto ciò che si dice sulle altre tragedie, le quali si trovano in condizioni non diverse. Lo stesso si dica per l'antica congettura del Nauck, accettata in altri tempi anche dal Wilamowitz (*An. Eur.* 158), per cui *πρώτῳ* sarebbe da mutare in *σατυρικῷ*. Nè in modo diverso deve esser giudicata la correzione del Wilamowitz a Zon. *lex.* 1742 (*ἐν τῷ ἑτέρῳ Ἀμφιαράῳ*, da correggere in *ἐν τῷ σατυρικῷ*), *An. Eur.* l. c.

(2) Cfr. sopra p. 113 ss.

invece ben lungi dal raggiungere una tale sicurezza per le tragedie.

Ecco un esempio ed una citazione, che convinceranno più di qualsiasi discorso. Nell' argomento all'*Edipo re* di Sofocle si legge: *ὁ τύραννος Οἰδίπους ἐπὶ διακρίσει θατέρου ἐπιγέγραπται... εἰσὶ δὲ καὶ οἱ πρότερον, οὐ τύραννον, αὐτὸν ἐπιγράφοντες διὰ τοὺς χρόνους τῶν διδασκαλιῶν καὶ διὰ τὰ πράγματα.* Da quest'ultima frase non solo possiamo ricavare che alcuno doveva intitolar l'*Edipo a Colono* con *Οἰδίπους δεύτερος*, ma pure che i numerali potevano distinguere due drammi completamente diversi tra loro ed indipendenti l'uno dall'altro, nei quali però uno era il personaggio principale, le cui tragiche vicende venivano esposte in successivi momenti.

Le *ipotesi* alle tragedie sofoclee offrono anche altre notizie di somma importanza per la nostra ricerca. In quella all'*Aiace* troviamo scritto: *ἐν οἷς* (sc. *τετράποσιν*) *ἐστί τις καὶ κριὸς ἔξοχος, ὃν ᾤετο* (sc. *ὁ Αἴας*) *εἶναι Ὀδυσσέα, ὃν δήσας ἐμαστίγωσεν· ὅθεν καὶ τῇ ἐπιγραφῇ πρόσκειται Μαστιγοφόρος, ἢ πρὸς ἀντιδιαστολὴν τοῦ Λοκροῦ* (frr. presso Nauck p. 132 ss.). *Δικαίαρχος δὲ Αἴαντος θάνατον ἐπιγράφει. ἐν δὲ ταῖς διδασκαλίαις ψιλῶς Αἴας ἀναγέγραπται.* Riunendo ogni punto di questi periodi, ne possiamo trarre le seguenti illazioni:

1°) L'*Aiace* di Sofocle si chiamava *A. μαστιγοφόρος* per designare un atteggiamento speciale dell'eroe;

2°) ma la denominazione con l' aggettivo era stata data a questa tragedia per distinguerla da un'altra (l'*Αἴας Λοκρός*), la quale però, nella maggior

parte dei casi è citata col solo nome del protagonista, senza l'appellativo *Λοκρός*;

3°) nelle *Didascalie* appariva già anticamente col semplice titolo *Αἴας*, com'era del resto naturale, anche perchè *Αἴας Λοκρός* designava un personaggio completamente diverso da quello cui Sofocle aveva dedicato l'*Aiace* superstite;

4°) Dicearco aveva dato un suo titolo particolare a questa tragedia.

Unendo poi la notizia riferita a proposito dell'*Edipo re* con questa riguardante l'*Aiace*, possiamo dedurre intanto, e senza esitare, che il titolo dato dai poeti a ciascuna delle loro tragedie doveva esser semplice; e che solo relativamente tardi si sentì il bisogno di rilevare le differenze di contenuto tra le varie opere, per mezzo di aggiunte ai loro titoli.

Ma possiamo noi generalizzare questa affermazione, e dire che sia il nome del protagonista seguíto da segni od aggettivi numerali, sia il medesimo nome seguíto da una voce determinativa, alludono sempre ad opere diverse, non legate, cioè da una stretta relazione? od, in altre parole, tali che l'una non sia un rifacimento od una seconda edizione dell'altra? Evidentemente no; e, per rispondere in tal modo, soccorre la testimonianza dell'*ipotesi* all'*Ippolito* di Euripide: *ἔστι δὲ οὗτος Ἱππόλυτος δεύτερος καὶ στεφανίας προσαγορευόμενος. ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος· τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι.* E poichè noi sappiamo che Euripide dovette mutare il primo *Ippolito* in seguito al cattivo esito riportatone, è naturale che la parola *διώρθωται* dell'argomento debba essere, come è del resto necessario pel suo

stesso valore, ridotta a significare la *διασκευή* del dramma.

Come si vede, adunque, le poche notizie che abbiamo si biforcano, per così dire, seguendo due strade diverse, sì che non possiamo formulare conclusioni positive, ad es., circa l'*Ἀθάμας* e la *Τυρώ* di Sofocle. Le tragedie come queste, ed altre, debbono esser prese di nuovo in accurato esame alla luce delle tradizioni mitologiche e dei monumenti figurati, ciò che non possiamo far qui, ma dobbiamo — almeno per qualche punto — riserbare alla quarta parte di questo lavoro. Così, all'ingrosso, si può dire che, allorquando abbiamo dei titoli con nome di protagonista eguale ed appellativi diversi, si deve ritenere che fossero diverse anche le tragedie (1); quando invece i nomi proprî sono accompagnati da lettere od aggettivi numerali, è probabile che in gran parte si abbiano redazioni diverse di un solo dramma. Però, ripeto, su questo punto dovremo tornare nel secondo volume, nel quale spero di riuscire a rischiarare un po' meglio questo problema complicato ed irto di difficoltà.

La questione più grave che si riattacca a questo

(1) Come i *Προμηθῆς* di Eschilo, le *Ἰφιγένειαι* di Euripide, i *Ναύπλιοι* di Sofocle. Tra gli altri drammi, che rientrano in questa categoria, ricordo: di Eschilo, *Σίσυφος δραπέτης* e *Σ. πετροκυλιστής*; di Sofocle *Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ* ed *Ὀ. μαινόμενος*, *Φιλοκτήτης* (*ἐν Λήμνῳ*) e *Φ. ἐν Τροίᾳ*; di Euripide *Ἀλκμέων ὁ διὰ Ψωφῖδος* ed *Ἀ. ὁ διὰ Κορίνθου*, *Μελανίππη ἡ σοφή* e *Μ. ἡ δεσμῶτις*. Si tratta probabilmento sempre di due drammi diversi; ma il caso del *Φιλοκτήτης* (*ἐν Λήμνῳ*) dimostra che i titoli non sono originali, ma furono dati ai drammi per distinguerli l'uno dall'altro.

genere di titoli, è quella di cercare e trovare a chi essi risalgano. Ciò che abbiamo veduto poco sopra a proposito dell'*Edipo* porta a far credere che i tragici abbian dato alle loro opere soltanto dei titoli semplici, generalmente costituiti dal nome del protagonista o da quello del coro; e che, per amore di distinzione, più tardi si sieno aggiunti gli epiteti o gli appellativi ai nomi proprî, arrivando talvolta fino a geminare i titoli più antichi, i quali erano semplici. Disgraziatamente c'è un luogo, che pare valga a confondere le nostre idee in proposito. Infatti nell'*ipotesi* di Tommaso Maestro (?) alle ***Fenisse*** Euripidee, verso la fine si legge: *ἐπιγέγραπται δὲ ἀπὸ τοῦ χοροῦ Εὐριπίδου Φοίνισσαι πρὸς ἀντιδιαστολὴν τῶν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας Αἰσχύλου* (1), sicchè vien fatto di domandarci: da chi *ἐπιγέγραπται*? da Euripide? Ma allora non è per lo meno oscura quella frase? E se invece il titolo non viene direttamente da Euripide, chi lo ha dato al dramma? e qual'era quello originale? (2). Tutte domande alle

(1) Nell'ed. del NAUCK, II 397. 23 s. (manca in quella del PRINZ-WECKLEIN): si tratta di una lunga storia degli avvenimenti Tebani a cominciar dal ratto di Europa, che in due mss. porta il nome di Aristofane di Bisanzio, e che fu attribuita a Tommaso Maestro dal DINDORF.

(2) Giacchè non si può pensare ad una *Θηβαΐς*, nome che sarebbe convenuto solo ad un complesso di drammi, p. es. ad una trilogia. È vero che tra i titoli di Accio son citate una tragedia *Phoenissae* che vien certamente da Euripide (RIBBECK *TRF* 244 ss.), ed una *Thebais* che il WELCKER (*Gr. Tr.* 1387) ritenne identica alla prima. Ma si tratta di una pura e semplice supposizione; sebbene non sia da escludere che l'unico fr. della *Thebais* sia dato con questo titolo per errore, assai giustificabile, di Non. 144. 17 che lo cita.

quali, se è impossibile rispondere con perfetta esattezza, possiamo però dare una risposta approssimativamente vera, pensando che il tardo compilatore cercasse di spiegarsi per qual causa il dramma non avesse un titolo più consono allo svolgimento dei fatti, tirando ad indovinare le intenzioni dell'autore. Del resto questo titolo è foggiato secondo l'uso non raro di dare al dramma, come suo nome, la pura e semplice indicazione del coro, forse per non fare indovinare il soggetto al pubblico, prima che avesse luogo la rappresentazione.

Fissato tale concetto, rimane da ricercare la provenienza dei titoli doppî e di quelli composti: e qui, fortunatamente, siamo su di un terreno più solido. Giacchè possiamo anzitutto ricordare l'operosità di Alessandro Etolo, critico ed autore egli stesso di tragedie, a cui fu dato incarico da Tolomeo Filadelfo di riordinare i poemi dei tragici ateniesi, e possiamo pure rammentare i *Πίνακες* di Callimaco e l'attività di altri alessandrini, sui quali possiamo sorvolare dopo quanto abbiam detto a p. 112 ss. Ma a proposito della tragedia è lecito risalire più innanzi, fino ad Aristotele, se proprio egli cambiò in *Ὀδυσσεὺς τραυματίας* il titolo *Νίπτρα* di Sofocle (n. 9 p. 306). Dai suoi *ὑπομνήματα* dovette ricavare molto materiale Dicearco, della cui attività in questo campo rimangono traccie non dubbie e molto larghe, tanto che possiamo sicuramente affermare che Dicearco dovette o collaborare con Aristotele o seguirne le orme, nel trattare degli argomenti delle tragedie sofoclee ed euripidee e dei *Διονυσιακοὶ ἀγῶνες*. Dalle sue *ὑποθέσεις* (porta il suo nome la prima all'*Alcesti*) deve esser tolta la

notizia che leggiamo nell'argomento del *Reso*, dove risale a lui quanto è detto circa un altro prologo di questo dramma (1); e dal suo *Ἑλλάδος βίος* quanto ci vien comunicato a proposito del rifacimento della *Medea* su di un'altra tragedia simile di Neofrone (2). Ma poichè abbiamo veduto che lo stesso Dicearco dette un titolo suo all'*Aiace* (3), è probabile che esercitasse una simile attività anche su altri drammi. Forse, tuttavia, Aristotele e Dicearco sono i primi autori di titoli composti: quelli doppî è molto probabile che si debbano esclusivamente ai critici alessandrini, come possiamo ritenere dopo la dimostrazione che abbiamo fatto a proposito dei titoli dello stesso genere dati alle commedie.

I titoli composti di due parole sono abbastanza frequenti nelle tragedie romane: ma non si può

(1) Eur. fab. dub. fr. 1108, e forse anche il seguente.

(2) Data la maniera di citare dei Greci, credo che tale notizia Dicearco ricavasse appunto dagli *ὑπομνήματα* di Aristotele. Infatti nella *hypoth.* alla *Medea*, la frase *ὡς Δικαίαρχος τοῦ τε Ἑλλάδος βίου καὶ Ἀριστοτέλης ἐν ὑπομνήμασι*, in fondo, è una vera e propria riduzione di una citazione che Dicearco faceva da Aristotele.

(3) Cf. p. 318. Ciò che leggiamo nell'*hypoth.* all'*Edipo re*, va riferito solamente al fatto che Sofocle sarebbe stato vinto da Filocle (*χαριέντως δὲ τύραννον ἁπλῶς τινες αὐτὸν ἐπιγράφουσιν, ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως, καίπερ ἡττηθέντα ὑπὸ Φιλοκλέους ὥς φησι Δικαίαρχος*), giacchè la spiegazione del titolo *τύραννος* è così puerile da non potersi attribuire al discepolo di Aristotele.

esser sicuri che risalgano proprio tutti agli autori; mentre è probabile che sieno in gran parte opera di commentatori e di grammatici, i quali si inspirarono, in tempi tardi, a quel che già conoscevano circa i titoli greci non più semplici, quali erano stati assegnati dai poeti alle opere loro. L'esempio più chiaro è dato da Seneca, giacchè tanto nel cod. Etrusco quanto nella lezione interpolata si conosce soltanto un *Hercules* e non un *H. furens*, e nel cod. Etrusco il semplice *Hercules* è pure il titolo della seconda tragedia di questo nome, intitolata *H. Oetaeus* nella tradizione interpolata (1). Ma se mancano altri drammi i quali si trovino con certezza in queste condizioni, è però lecito sospettare che qualche cosa di simile sia accaduta anche in altri casi, e ricordo, tanto per citarne uno, l'*Aias mastigophoros* di Livio Andronico (Ribbeck *TRF* 2 s.), titolo che, se è originale, può dimostrare soltanto come già in epoca relativamente antica fosse noto il titolo composto dato alla tragedia sofoclea (2).

Ma erano conosciuti a Roma titoli doppî veri e proprî? Abbiamo già visto come siano deboli e malsicure le traccie di simili titoli nella commedia: è lecito aspettarsi che non diversamente procedano le cose quanto alla tragedia.

Un fenomeno curioso, intanto è questo: di nessun altro poeta, all'infuori di Accio, si è mai du-

(1) Anche gli *explicit* hanno soltanto *Hercules* nel cod. Etrusco.

(2) Alcuni casi fanno però supporre che gli autori latini modificassero a bella posta i titoli greci, quasi a distinguere l'opera loro da quella delle loro fonti; p. es. l'*Andromaca Aechmalotis* e la *Medea Exul* di Ennio (RIBBECK *TRF* 26 ss., 49 ss.).

bitato che le opere abbiano avuto dei titoli doppî; mentre di lui se ne citano otto, i quali potrebbero rientrare in questa categoria (1). Essi sono:

1. *Agamemnonidae* ∾ *Erigona*	Ribbeck, *TRF*	163 s.	*Röm. Tr.*	469 ss.
2. *Epigoni* ∾ *Eriphile*	»	200 ss.	»	487 ss.
3. *Io* ∾ *Prometheus*	»	214 ss.	»	543 ss.
4. *Medea* ∾ *Argonautae*	»	216 ss.	»	528 ss.
5. *Minos* ∾ *Minotaurus*	»	227	»	564 ss.
6. *Myrmidones* ∾ *Achilles*	»	157 ss.	»	349 ss.
7. *Persidae* ∾ *Amphitruo*	»	169 ss.	»	553 ss.
8. *Stasiastae vel Tropaeum Liberi*	»	248	»	576 s.

Da questi però possiamo escluder súbito:

1°) il primo, sia perchè i frammenti sono sempre citati con titolo diverso, sia perchè si deve trattare di varî momenti mitici, a cui corrispondevano le due tragedie sofoclee *'Αλήτης* ed *'Ηϱιγόνη* (Nk. 151. 180) (2);

2°) Gli *Epigoni*, che non debbono esser confusi con l'*Erifile*. Anche qui abbiamo due momenti successivi del mito: la partenza di Amfiarao pel campo e la prima guerra tebana, e l'impresa degli Epigoni. I fatti mitici sono così chiari, che non solo non intendo come il Ribbeck (3) affermi che non è possibile ammettere due drammi; ma mi sembra molto azzardato fonder tra loro i due titoli, così

(1) Fatta eccezione per la *Thebais* e le *Phoenissae*, per le quali cf. p. 321[2].

(2) Pensare, come fa il Ribbeck (*Röm. Tr.* 473) alla *'Ηϱιγόνη* di Frinico è puro arbitrio, giacchè di questo dramma noi conosciamo soltanto il titolo, conservato da Suida.

(3) *Röm. Tr.* 489.

come sarebbe illecito unire quelli di Sofocle, di cui sono conservati frammenti che vanno sotto l'uno e sotto l'altro titolo. Per lo stato in cui ci sono pervenuti i pochi resti, non è possibile ricostruire i due drammi, sebbene per gli *Epigoni* sia chiaro doversi pensare a qualche cosa di non troppo dissimile dalle *Supplici* euripidee, o per lo meno a qualche dramma in cui fosse ampiamente spiegata la seconda guerra tebana. Dunque l'*Erifile* conteneva la corruzione della moglie di Amfiarao e forse la guerra dei Sette contro Tebe; gli *Epigoni* riferivano la continuazione del fatto e del mito;

3°) la *Io*, diversa dal *Prometeo*: tale era anche l'opinione del Ribbeck nel 1875 (1), sebbene sia dubitativamente respinta nella 3ª ed. dei frammenti (p. 215). Come dimostrano i frammenti del *Prometeo*, questo dramma o si limitava a parlare della liberazione del Titano, oppure doveva comprendere tutto l'argomento della trilogia eschilea, press' a poco come Ennio nella sua *Hectoris lutra* aveva riassunto tutta un' altra trilogia di Eschilo (cf. p. 303 s.). I frammenti dell'*Io* dimostrano con ogni evidenza che i casi di lei vi venivano ampiamente sviluppati; e, se è vero che il fr. I potrebbe star benissimo nel racconto di un nunzio, i fr. II e III presuppongono un dialogo tra Io ed un personaggio ignoto, al quale essa doveva raccontare le sue sventure, senza che possiamo ritenere che questo personaggio sia Prometeo. Sicchè la situazione è completamente diversa da quella del *Prometeo* di

(1) L. c. 548.

Eschilo. È tuttavia possibile che a lui si ispirasse Accio, sebbene potesse trarre argomento all'opera sua anche dalla *'Ιώ* di Cheremone (Nk. 784);

4°) per la *Medea* ∾ *Argonautae* il Ribbeck (1) ammetteva un doppio titolo, che si riferisse ad una seconda rappresentazione e, conseguentemente, ad una rielaborazione del dramma. Il doppio titolo poggia soltanto sopra una citazione di Prisciano (2), che riporta il fr. I con le parole « Accius in Argonautis ». Dove stia la sicurezza che il Ribbeck crede di avere, non vedo: gli Argonauti, o per lo meno i seguaci di Giasone, dovevano costituire il coro; e quindi, riferendo un luogo nel quale un pastore narrava di avere scorto pel primo la nave Argo, niente di più semplice che Prisciano si lasciasse andare a nominare i naviganti anzichè l'eroina. Non è un caso diverso da quello per cui è nominato il *Πενθεύς* invece delle *Βάκχαι* di Euripide (3). Perciò si tratta qui di una sola tragedia (imitazione da Sofocle? *Κολχίδες* o *Σκύθαι*?), citata una volta con titolo diverso da quello originale impostole dall' autore;

5°) la stessa cosa possiamo ammettere anche pel *Minos* ∾ *Minotauros*, di cui rimane un solo fr., citato una volta — in modo assai corrotto — col primo, una volta col secondo titolo. Che vi si trattasse del Minotauro, e quindi di Minosse, è reso sicuro dal frammento pervenutoci, ma è difficile dire se vi si parlasse anche di Teseo, sebbene non paia

(1) *Röm. Tr.* 536.
(2) *de metr. Ter.*, *CGL.* III 424 K.
(3) Altri esempi, cf. a p. 298[1].

argomento di tragedia la sola nascita del mostro. Il fr. noto corrisponde al fr. 997 di Euripide (inc. fab., dai *Cretesi?*) e dimostra una certa imitazione di Accio da Euripide, pur non escludendo *a priori* la dipendenza di Accio medesimo da Sofocle, autore di un *Μίνως* (Nk. 220). Nella citazione, adunque fatta in modo diverso da Prisciano e da Macrobio, se non è da veder solo un errore materiale di amanuense, sarà stato nominato l'uno o l'altro dei personaggi più importanti della tragedia;

6°) anche l'identità *Myrmidones* ~ *Achilles* è tutt'altro che provata; i frr. sono sempre citati o con l'uno o con l'altro titolo, nè questi si trovano mai riuniti insieme. Se i *Mirmidoni* derivano dall'omonima tragedia eschilea, l'*Achille* poteva trattare un momento successivo, probabilmente l'uccisione di Ettore ed il riscatto del suo cadavere, ossia una parte della trilogia di Eschilo e della *Hect. lutra* di Ennio. Ma è inutile insistere in congetture: basta dire che non ne sappiamo nulla;

7°) dei *Persidae* abbiamo un solo fr. Ora, sta bene che Tafio fosse nipote di Perseo e fondatore della città di Tafo, posta in rapporto col mito di Amfitrione, il quale discendeva a sua volta da Perseo; ma si potrà su questa fragile base, e senza uno studio esatto e coscenzioso di tutto il mito dei Persidi riunir questo titolo con quello dell'*Amfitrione?* I frammenti del quale sono sempre citati col loro titolo esatto (1).

(1) La citazione di questo frammento nello stesso luogo di Prisciano dove è riportato il fr. della *Medea* col titolo « in Argonautis » — cosa a cui il RIBBECK pare che attribuisca importanza

Tolti questi drammi, a cui abbiamo veduto che spesso furono dati doppî titoli più per opera di fantasia che per qualche base di fatti, rimane solo l'ultimo *Stasiastae vel Tropaeum Liberi*, dei cui quattro frr. tre son citati con la doppia forma, sebbene non sempre completa (1).

*
* *

Ho dovuto essere molto breve e quasi schematico in questa parte del mio lavoro, poichè un esame preciso e profondo di questi drammi di Accio oltrepassava i limiti che mi ero prefisso per questa ricerca. E, d'altra parte, noi sappiamo così poco dei loro argomenti, ed i materiali pervenutici so-

(*Röm. Tr.* 557), è puramente casuale: quando mai, bisognerebbe concludere che anche qui abbiamo un titolo foggiato arbitrariamente dal grammatico, per comodità sua o per altre ragioni a noi ignote, dipendenti dalla conformazione del dramma; ma non che ci sia trasmesso un titolo doppio. E, generalmente, bisogna ricordare che si può parlare di titoli doppî solo quando, almeno una volta, le due parti ci sono tramandate insieme.

(1) L'argomento di questa tragedia di Accio, se dobbiamo stare soprattutto al fr. IV, doveva avere relazione col mito di Licurgo. Ora, siccome in questo avevano gran parte le Baccanti, mi par credibile che il secondo titolo sia errato, e contenesse in origine qualche cosa che lo mettesse in rapporto con esse, sì da essere ad es. « Liberi trophoi » o « trophoe » che spiegherebbe il « tropeo » della citazione di Nonio. Se poi Accio si fosse servito delle *Διονύσου τροφοί* di Eschilo, è impresa disperata il voler determinare, anche perchè di questo dramma non sappiamo quasi nulla, se non che vi prendeva parte Medea (direttamente od indirettamente, giacchè il ringiovanimento delle nutrici di Dioniso doveva essere narrato e non rappresentato). Cf. Argon. Eur. *Med.* e Sch. Ar. *Eq.* 1321.

no così scarsi che non ci permettono di andare al fondo delle cose se non, direi quasi, per una illusione, accumulando, cioè, ipotesi su ipotesi. A me bastava stabilir bene il fatto che in tutta la tragedia romana abbiamo un solo esempio di titoli doppî: la poca fortuna che simil genere di titoli ebbe in Roma dimostra, come abbiam veduto per la commedia, che essi potevano, sì, essere un riflesso di studio, ma non derivavano certo dalle tragedie originali greche, le quali dunque, nei tempi della vera e spontanea produzione artistica, dovettero conoscere solo dei titoli semplici. Infatti le imitazioni di cui furono oggetto in Roma servono di riprova ai risultati che si raggiungono per mezzo dello studio fatto direttamente sulle opere a noi giunte, intere o frammentarie che sieno.

INDICE. (1)

(1) L'indice analitico della materia trattata, dei luoghi di autori studiati, delle cose e delle persone, sarà posto in fine al II volume.

Biblioteca " SANDRON „ di Scienze e Lettere

BIBLIOTECA "SANDRON" DI SCIENZE E LETTERE

AUGIAS (Carlo). **L'eredità del Secolo decimonono.** — *Ricchezze. Problemi. Speranze.* — (N. 14). Un vol. in-16, pag. 443 . . . . L. 3 50

Dedica — Premessa — Concetto generale del Secolo — Il Secolo e la Fisica— Il Secolo e la Società — Il Secolo. la Politica e le Nazionalità — Oneri patrimoniali del Secolo — Sguardo riassuntivo finale.

BACCI (Orazio). **Prosa e prosatori.** *Scritti storici e teorici.* — (N. 32). Un vol. in-16, pag. XVI-400   3 50

Dedica — Prefazione — Prosa e prosatori — Della prosa volgare del Quattrocento — Un trattatello mnemonico di Michele del Giogante — Le lettere del Giusti e alcuni caratteri della sua prosa e lingua — Gabriele D'Annunzio prosatore — Per la prosa viva (« Racconti pistoiesi » e « fonografie valdelsane »)—Il problema dello stile — L' « Idioma gentile » di Edmondo De Amicis — Per l'arte dello scrivere — Contro la Stilistica ? — Ancora del problema della prosa.

Appendice : I. Sullo studio di Francesco Zambaldi : « Delle teorie ortografiche in Italia ». II. Sullo studio di K. Vossler: « Benvenuto Cellini's Stil in seiner Vita ». III. Sul libro di G. Lisio : « L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante ».

BARZELLOTTI (Giacomo). **Dal Rinascimento al Risorgimento.** — (N. 25). Seconda edizione riveduta, con l' aggiunta di nuovi saggi. Un vol. in-16, di pag. XXVIII-496. . . . . 6 —

Prefazioni — ITALIA MISTICA E ITALIA PAGANA — Italia mistica — I caratteri storici del Cristianesimo italiano — La basilica di S. Pietro e il Papato dopo il concilio di Trento — L'idea religiosa negli uomini di Stato del Risorgimento — PER UNO STUDIO STORICO-PSICOLOGICO DELLA NOSTRA LETTERATURA — Della sincerità nell'arte e nello stile dei nostri scrittori — Il problema storico della prosa nella letteratura italiana — La letteratura e la rivoluzione in Italia avanti e dopo il 1848 e il 49 La nostra letteratura e l'anima nazionale. — Giosuè Carducci - Giuseppe Mazzini — Ruggero Bonghi — Gioacchino Pecci — Volfango Goethe in Italia — Appendice — Tavola delle materie — Indice dei nomi.

BERNHEIM (Ernesto). **La storiografia e la filosofia della storia.**—*Manuale del metodo storico e della filosofia della storia.* — Traduzione autorizzata del Dr. PAOLO BARBATI. — (N. 34). Un vol. in-16, pag. VIII-432 . . . . 5. —

Prefazione del traduttore — CONCETTO ED ESSERE DELLA SCIENZA STORICA — Concetto e svolgimento della scienza storica (*storia narrativa — istruttiva — evolutiva*) — Limitazione e divisione (*tematica — cronologica*) del materiale storico — Relazioni tra la scienza storica e le altre scienze (*con la filologia — con la politica e la scienza di Stato — con la sociologia — con la filosofia — con l' antropologia, l'etnografia e l'etnologia — con le scienze naturali*) — Relazione della storia con l'arte — Essenza e compito della scienza storica — FILOSOFIA DELLA STORIA — Sviluppo — Concetto e compiti — Appendice bibliografica.

BOFFI (Ferruccio). **Il divenire dell' arte.** — (N. 40) Un vol. in-16, pag. 132 . . . . 2 —

Dedica — Il problema estetico in generale — Metodo da seguire nell'esame — Le forme rudimentali dell'arte — L'arte presso l'uomo civile—Svolgimento complessivo dell'arte — Natura dello svolgimento complessivo dell' arte — Cause dell'evoluzione dell' arte — Svolgimento dell' arte presso un popolo solo — Svolgimento dell'arte individuale — L' avvenire dell'arte — La critica dell'arte.

CALÒ (Giovanni). **Il problema della libertà nel pensiero contemporaneo.** — (N. 31). Un vol. in-16, pag. XII-228 . . . . 3 50

Genesi e sviluppo del contingentismo — La contingenza e la libertà — La soluzione prammatistica del problema della libertà — CONCLUSIONE — La libertà del volere.

— v. **DE SARLO e CALÒ.**

CASELLI (Carlo). **La lettura del pensiero.**—*Memorie ed appunti di un esperimentatore.* — (N. 12). Un vol. in-16, pag. 93. . . . . 1 —

Ragione del lavoro — Lettera di dedica — Chi sono — Come divenni lettore del pensiero — Il mio metodo — Le guide — Gli esperimenti — Osservazioni.

— **L' affettività degli animali.** — (N. 16). Un vol. in-16, pag. 157 . . . . 1 —

Prefazione — Animali delle classi inferiori — Molluschi — Crostacei — Ragni — Insetti — Api e Formiche — Pesci — Batraci — Rettili — Uccelli — Mammiferi.

CESCA (Giovanni) **Filosofia dell'azione.** — (N. 38). Un vol. in-16, pag. 330. . . . . 4 —

Introduzione: La Filosofia dell'azione. — L'IDEALE — L'azione e l'anticipazione del futuro — L'Ideale ed il Reale — L'Ideale teoretico — L'Ideale pratico — L'Ideale sociale — L'Ideale normativo — Potenza ed efficacia dell'Ideale — La coesistenza delle opposte forme dell'Ideale — Il Materialismo storico e l'Ideale — I limiti dell'Ideale — Idealità e Idealismo. — LE IDEALITÀ — Le diverse forme dell'Idealità — L'Idealità artistica — L'Idealità religiosa — Religiosità e Religione — Patologia della Religione — L'Idealità filosofica — Interdipendenza tra le forme d'Idealità — La personalità creatrice delle Idealità. — L'IDEALISMO — L'Idealismo gnoseologico — L'Idealismo razionalistico — L'idealismo irrazionalistico — Il Fideismo ed il Misticismo — L'Idealismo metempirico morale. La dottrina dei valori — Le conseguenze spiritualistiche e teologiche della dottrina dei valori — Il Praticismo ed il Pragmatismo — CONCLUSIONE L'Umanismo — APPENDICE: Criticismo ed Umanismo.

CHIALANT (Vitale). **Edmondo De Amicis educatore e artista.** — (N. 49).
Un vol. in-16, pag. 166. . . . . 2 —

Il pedagogista e l'educatore — La sua scuola — Il « Cuore » — E. De Amicis negli affetti domestici — L'amico dei maestri — Lo scrittore sociale — L'Esteta

DERADA (Carlo Modesto). **Gli uomini e le riforme pedagogico-sociali della Rivoluzione francese.** —*Dall' « ancien régime » alla Convenzione.* — (N. 23).
Un vol. in-16, pag. 262. . . . . 2 50

Dedica — Prefazione — Introduzione — Le origini positive della Rivoluzione francese — L'istruzione pubblica innanzi la Rivoluzione francese — La lotta fra il passato e l'avvenire — La rivoluzione della pedagogia e la morale — Le riforme pedagogico-sociali dei Girondini — Il radicalismo scientifico-pedagogico dei Giacobini.

DE ROBERTO (Federico). **Il colore del tempo.** — (N. 10). Un vol. in-16, pag. 274 . . . . . . 3 —

Il secolo agonizzante — Il tolstoismo — Il superuomo — La poesia di un filosofo — La filosofia di un poeta — Il feminismo — Due civiltà — Vincitori e vinti — Il genio e l'ingegno — Critica e creazione — La timidezza — La volontà.

DE SARLO (Francesco) e **CALÒ** (Giovanni). **Principî di scienza etica.** — (N. 37). Un volume in-16, pag. 320 . . . . 5 —

Oggetto, limiti, metodi, della scienza morale — La coscienza valutativa — Fenomenologia della scienza etica — Considerazioni generali — L'apprezzamento delle qualità intrinseche — La giustizia — La benevolenza.

— **La patologia mentale in rapporto all'etica e al diritto.** — *Appendice ai « Principii di scienza etica ».* — (N. 42). Un vol. in-16, pag. 196 . . . . . . 2 50

La moralità della condotta e i concetti d'imputabilità e di responsabilità. — Le varie forme d'anormalità e la degenerazione. — La volontà libera come fonte dell'anormalità etico-giuridica. — Il fondamento della responsabilità.

DONADONI (Eugenio). **Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta.** *Saggio.* — (N. 46). Un vol. in-16, pagg. 641. . . . . 6 —

A chi legge. — Il credo filosofico di Ugo Foscolo. — Idee sociali e politiche di Ugo Foscolo. — Ugo Foscolo e l'Italia. — Ugo Foscolo intimo. — Idee estetiche di Ugo Foscolo. — Opinioni letterarie di Ugo Foscolo. — I generi letterari e la teoria dell'espressione. — Giudizii di Ugo Foscolo sugli scrittori antichi. — Giudizio su Dante e i Trecentisti. — Giudizi di Ugo Foscolo sugli scrittori italiani dei secoli letterari. — Giudizi di Ugo Foscolo sugli scrittori a lui contemporanei.— Giudizii di Ugo Foscolo sugli scrittori stranieri. — La produzione poetica giovanile e l'*Ortis*. — I Sepolcri. — L'Ajace e la Ricciarda. — Le Grazie.

FAZZARI (Gaetano). **Breve storia della Matematica** *dai tempi antichi al Medio Evo.* — (N. 35). Un vol. in-16, pag. 268 . . . . 4 —

Numerazione decimale — Gli Egiziani — I Babilonesi—Logistica presso i Greci — LA MATEMATICA PRESSO I GRECI — Periodo pre-euclideo : *Talete e la scuola jonica—La matematica nel secolo V a. C.—Pitagora e la scuola italiana — L'Accademia*— Periodo aureo della geometria greca — I matematici greci del II secolo *a. C.* — Periodo di decadenza — I Romani — Gl'Indiani — Gli Arabi — La scuola bizantina — MEDIO EVO — *Dal VII al X secolo — Secolo XI — Secolo XII — Secolo XIII — Secolo XIV — Secolo XV.*

FORNELLI (Nicola). **L'opera di Augusto Comte.** —*In occasione del I° Centenario della sua morte.* — (N. 6). Un vol. in-16, pag. 231 . . . . 3 —

Dopo la morte del Comte — Littré e i comtisti — Fondamento obbiettivo e decisamente realistico della speranza del Comte — Posizione del sistema del Comte rispetto alle altre correnti dello spirito contemporaneo — Della libertà e dei tre stati comtiani — Fine sociologico e tutto pratico della classificazione comtiana delle scienze — Metodo storico del Comte e sua specialità nell'investigazione dei fenomeni sociali — L'Umanità come termine della dinamica sociale — L'Umanità come sintesi-valore della concezione religiosa del Comte — Il metodo subbiettivo riabilitato come metodo sociologico — Concetto dinamico della religione dell'Umanità.

FULCI (Lodovico). Deputato al Parlamento. **La dottrina di Tolstoi.** (*La setta dei Doukhobors e il romanzo « Resurrezione »*). — (N. 24). Un vol. in-16, pag. 102 . . . . 1 —

GARASSINI (G. B.). **La dinamica della coscienza.** (N. 51-52). — Un vol. in-16, pagg. 960 . . L. 8 —

Prefazione -Introduzione — I. *I problemi preliminari della morale infantile* : Il problema dei limiti — Il problema delle cause — Il problema della pratica — II. *La dinamica psichica della coscienza morale infantile* — Il meccanismo della coscienza morale nell'individuo umano — La coscienza infantile — La coscienza morale infantile — Fenomenologia della coscienza morale — La critica dei sistemi — Saggio per una teoria della coscienza morale — Le crisi della coscienza morale — III. *La dinamica tecnica o didattica della coscienza morale infantile.* Le trasforzioni della scienza morale nell'individuo umano — Le età dell'uomo — Che cosa s'insegna — Come s'insegna — La terapia della coscienza morale — I problemi finali della coscienza morale — Indice analitico.

GENTILE (Giovanni). **L'insegnamento della filosofia nei licei.** —*Saggio pedagogico.* — (N. 13). Un vol. in-16, pag. 235 . . . . 3 —

Dedica — Prefazione — Il processo all'insegnamento della filosofia — I testi di filosofia in Italia — Il passato e il presente della filosofia nel liceo italiano — L'esperimento di nuove riforme liceali — La filosofia nella scuola secondaria — Esempj e confronti — Proposte e conclusione — Appendice.

— **Giordano Bruno** *nella storia della cultura.* — (N. 36) Un vol. in-16, pag. 150 . . . . 2 —

Avvertenza — Il misticismo del Bruno — Il valore pratico delle religioni — Bruno e la Riforma — La genuflessione di Venezia — La resistenza al S. Uffizio in Roma—La religione di Bruno— Il significato della morte di Bruno— L'eroismo e l'eredità morale di Bruno — APPENDICE : Una monografia inglese su G. Bruno.

GINI (Corrado). **Il Sesso dal punto di vista statistico.**—(N. 43). Un vol. in-16, pag. XXXII-520, con LXIV tavole, 3 diagrammi e 8 figure . . . — 8

Prefazione. — FONTI. — Statistica. — Biologia. — INTRODUZIONE. — La questione dei sessi. — L'ufficio della statistica nella questione dei sessi. — PARTE GENERALE. — La regolarità dell'eccedenza dei maschi nelle nascite umane — Misura della regolarità dell'eccedenza dei maschi nella nascita umana. — Portata della regolarità dell'eccedenza dei maschi nella nascita umana. — La distribuzione dei sessi nelle specie animali e vegetali. — L'ambiente e il rapporto dei sessi nella nascita. — La selezione naturale e il rapporto dei sessi nella nascita. — Di un meccanismo regolatore del rapporto dei sessi nella nascita. — La variabilità individuale nella tendenza a produrre i due sessi. — L'eredità del sesso. - L'anfimixi e il rapporto dei sessi nella nascita. — La natura del sesso. - Appendice.

LABANCA (Baldassare). **Saggi storici e biografici.** (N. 50). Un vol. in-16, pag. 400 . . . 3 50

SAGGI STORICI: L'Italia religiosa nel passato, nel presente e nell'avvenire — L'Italia e la chiesa di Roma attraverso i secoli — Il concilio vaticano — Il concetto dell'anima nella storia delle religioni e della filosofia — La chiesa di Santa Maria dell'Anima in Roma — Lo studio di Bologna — I carbonari — SAGGI BIOGRAFICI: Cola di Rienzo — Fra Girolamo Savonarola e il Papa Alessandro VI — Pietro Carnesecchi — Giordano Bruno — Vincenzo Gioberti — Antonio Rosmini — Cavour — Antonelli — Pio IX — Leone XIII — Pio X.

LABERTHONNIÈRE (Luciano). **Saggi di filosofia religiosa.** Unica traduzione autorizzata.—(N. 33). Un vol. in-16, pag. XII-376 . . . . 3 50

Filosofia e religione — La filosofia è un'arte — Il dogmatismo morale — *L'idealismo — Lo scetticismo — Il dogmatismo illusorio — L'affermazione de l'io — L'affermazione di Dio — L'affermazione degli altri esseri — Carattere morale delle nostre affermazioni* — Dilucidazioni sul dogmatismo morale — *Il dogmatismo morale considerato quale metodo — La libertà nelle affermazioni de l'essere — Funzione de la volontà nella conoscenza de l'essere — Solidarietà nelle nostre affermazioni de l'essere.* — Il problema religioso — *Il doppio aspetto del problema religioso — Il metodo d'immanenza* — Teoria dell'educazione — *Rapporto tra l'autorità e la libertà — Individualismo e positivismo — Il problema dell'educazione — L'autorità educatrice: suo carattere e sua funzione — Il cattolicesimo e l'educazione — L'insegnamento della dottrina rivelata — Accordo della pratica e della teoria nel cattolicesimo* — L'apologetica ed il metodo di Pascal — Un mistico al secolo XIX — Appendici

LENZI (Armando). **Saggio sul pensiero e sull'opera pedagogica di Giovanni Enrico Pestalozzi.** — (N. 45). Un vol. in-16, di pag. 152 . . . 2 —

La scuola popolare prima del Pestalozzi — Notizie biografiche sul Pestalozzi — Il metodo educativo — Il metodo didattico — L'educazione fisica — La semplificazione del procedimento educativo — Diffusione delle dottrine pestalozziane in Germania, in Francia e in Italia. — ***Nota bibliografica.***

LOMBROSO (Cesare). **Genio e degenerazione.** — *Nuovi studi e nuove battaglie.*—Seconda ediz. riveduta ed aumentata. (N. 1). Un vol. in-16, pag. 360 5 —

Prefazione — TEORIE GENERALI SULLA PSICOLOGIA GENIALE — I fenomeni regressivi dell'evoluzione — L'evoluzione parziale — Fenomeni evolutivi della degenerazione — TEORIE D'ALTRI PSICOLOGI SUL GENIO — Isteria e genio secondo Myers — Paranoia e genio secondo Roncoroni — Genio e degenerazione secondo Arndt — Genio e follia secondo Del Greco — NUOVI GENII ALIENATI — Beccaria — Leopardi — Alfieri — Tasso — Byron — Dante Gabriele Rossetti — Zola — Edgardo Allan Poe — Quincey — Altri genii pazzi — NUOVE PROVE DELL'ANOMALIA DEL GENIO — L'IMPRONTA DELLA PAZZIA NELLE OPERE DEI GENII — Altri pittori alienati riconosciuti dalle loro opere — La pazzia nei letterati — Colombo — E. Poe — Un pazzo divenuto poeta — POLEMICHE SCIENTIFICHE — Nordau — Wagner — Mario Pilo — C. Segrè — Renier — Tanzi — Mantegazza — Toulouse — Morselli

— Flechsig — Reforgiato — APPENDICE: Anatomia patologica di Lord Byron — Manifestazioni artistiche accessuali in una bambina (D.r Ferrari di Reggio)—Nuove prove della pazzia di Comte.

LOMBROSO (Cesare). **Nuovi studi sul genio.**—*I. Da Colombo a Manzoni*, con 4 tavole e incisioni intercalate nel testo—(N. 17). Un vol. in-16, pag. 267. 3 —

Prefazione — LA PAZZIA ED IL GENIO DI CRISTOFORO COLOMBO (con una tavola)— Caratteri antropologici — Grafologia — Stile pazzesco — Ignoranza — Senso morale — Crudeltà — Menzogne — Delirio — Tav. I.: Autografi di Colombo — MANZONI — L'uomo — Esame somatico e biologico — Doppia personalità — Scrittura — Balbuzie — Assenze epilettoidi — Esame psicologico — Amnesie — Paure — Paradossi — Abulia — Senso pratico — Affettività — Precocità — Contraddizione — Bigottismo — Eredità morbosa — Manzoni Giulia — Applicazioni letterarie — Bisticci — Tav. II., III. e IV.: Autografi di Manzoni — SWEDENBORG — Genialità — CARDANO — Eredità morbosa — Cardano — Pazzia morale — Paranoia persecutiva ed ambiziosa — Genialità — PETRARCA — Melanconia — Epilessia ambulatoria — Bugia — Contraddizione — Erotismo eccessivo — Influenza meteorica. — Vanità — Poca affettività — Epilessia psichica — Genialità — PASCAL — Eredità — Rami collaterali — Pascal — FRANC. DOMENICO GUERRAZZI — Eredità — F. D. Guerrazzi — Precocità — Cause: debolezza congenita, malattie, dolori morali, soverchio lavoro intellettuale — Esaurimento— Delirio melanconico — Misticismo — Allucinazioni — Delirio di grandezza e di persecuzione — Bizzarrie — Impulsività e contraddizioni — Delirio — Nevrosi — Epilessia — Riflessi del carattere nello stile e nelle opere — VERLAINE — SCHOPENHAUER E GOETHE — Schopenhauer — Goethe — TOLSTOI— APPENDICE: ALESSANDRO MAGNO — CAMBISE — GAETANA AGNESI — STRINDBERG— RICCARDO WAGNER — GOLDONI — MAISONNEUVE — ROUSSEAU.

— **Nuovi studi sul genio.** *II. Origine e natura dei geni*, con 3 tavole e 6 figure nel testo. — (N. 18). Un vol. in-16, pag. 278. . . . . 3 —

Sull'unità del genio — Cause note della varietà dei genii — Vantaggi dell'agiatezza e della miseria — Vantaggi della libertà — Influenza della puberta — Influenza dell'amore — Influenza della pubertà sulle conversioni e sulla criminalità (con una tavola) — La pubertà nei degenerati — Psicopatie sessuali — Impressioni tardive — Ancora delle impressioni tardive ed altre cause — I sogni e l'incosciente nel genio — Dell'idea fissa nel genio — Classificazione delle degenerazioni ed il genio — I fenomeni contradittori nel genio — Anatomia patologica dei genii (con 3 figure ed 1 tavola) — La pazzia del genio secondo i pensatori antichi — La psicosi del genio nell'opinione dei popoli primitivi e selvaggi — Genii creati artificialmente dai popoli primitivi — Appendici.

MALVERT. Scienza e religione. Traduzione autorizzata, con prefazione di GIUSEPPE SERGI, con 156 figure intercalate nel testo.—(N. 29). Un vol. in-16, pag. VIII-224 . . . . 2 50

Prefazione di GIUSEPPE SERGI — Bibliografia — ORIGINE DELLE RELIGIONI — Il Sole ed il Fuoco — L'opera delle religioni — IL SOLE — L'antico culto — Ultime trasformazioni — Le imagini del Sole — IL FUOCO — Il culto della Croce. — Ultima trasformazione — L'Agnello sulla Croce — IL VANGELO — Il Messia — La Morale — IL CULTO — Natale — Pasqua — La Messa — Riti — Costumi — Preghiere — Litanie — Processioni — Canti — Ceri — Imagini — I SANTI — Origini e filiazioni — Culto medico—Le acque — Le pietre — I passi — Il *phallus* — Le reliquie — LA SCIENZA.

MARCHESINI (Giovanni). **La teoria dell' utile.** — *Principii etici fondamentali e applicazioni.* — (N. 9). Un vol. in-16, pag. 232. . . . . 3 —

Introduzione — Genesi e natura fondamentale del fatto etico — L'etica e l'utile razionale — L'utilismo razionale — I tre principii fondamentali dell' etica — Il metodo dell'utile — L'energia etica — La libertà etica — Il concetto del dovere, ossia della necessità etica — La responsabilità — Il concetto del diritto — L' etica e il diritto — La vita fisica — La vita psichica — La vita civile e il diritto della sovranità — La vita civile e il delitto — La vita civile e il diritto punitivo — La vita civile ed il problema economico speciale.

MORELLO (Vincenzo) (*Rastignac*). **Nell'arte e nella vita.** — (N. 11). Un vol. in-16, pag. 367 . . 4 —

A Gabriele D'Annunzio — Leopardi e la critica psico-antropologica — Catullo e De Musset poeti d'amore — Il romanzo italiano — Reazione di razza (Bourget, D'Annunzio. Barrès) — Ibsen — Germinal — Clinica e critica — La tragedia simbolica — Attrici : Sarah Bernhardt, Eleonora Duse ,Tina di Lorenzo — Due stazioni : Sull'Akropoli. Trinità della Cava — L'educazione nazionale.

PASCAL (Carlo). **Figure e caratteri.** (N. 41). Un vol. in-16, pag. 242 . . . . 3 —

Al lettore. — LUCREZIO E L'ETÀ CHE FU SUA. — Avvertenza. — L' ECCLESIASTE E LA DOTTRINA EPICUREA. — Avvertenza. — SENECA. — Nota aggiunta. — IPAZIA E LE ULTIME LOTTE PAGANE.— Note aggiunte : I. Gli studi critici e le fonti antiche. — II. Isidoro di Pelusio e il successo Cirillo. — III. La falsa lettera di Ipazia e il culto della Vergine. — IV. Religione e libero pensiero. — GIOSUÈ CARDUCCI — GIUSEPPE GARIBALDI.

PATRIZI (L. Mariano). **Nell'estetica e nella scienza.** — *Conferenze e polemiche.* — (N. 5). Un vol. in-16, pag. 302, con figure nel testo . . . . . . 4 —

Dedica — Passioni criminali d'estetica e di scienza — Crimine estetico — Crimine scientifico — Primi esperimenti intorno all' influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello umano — L'antropologia criminale e la psichiatria nel romanzo dei De Goncourt — Psicologia della curiosità intellettuale — Come i muscoli tremano e come obbediscono alla volontà — Fisiologia dell' arte leopardiana — La polemica scientifico-letteraria sopra Leopardi — Origini prossime e remote della polemica — Il concetto profano della degenerazione —

L'eredità psicopatica di Leopardi — Alcune anomalie del Leopardi — I sensi e l'arte del Leopardi — Critica a spizzico — I sentimenti affettivi e morali di G. Leopardi — Le radici somatiche del pessimismo.

PETRONE (Igino). **Problemi del mondo morale** *meditati da un idealista.* — (N. 26). Un vol. in-16, pag. 335 . . . . 3 50

La filosofia del diritto al lume dell'idealismo critico — Il valore ed i limiti di una psicogenesi della morale — Le nuove forme dello scetticismo morale e del materialismo giuridico — La visione della vita di Fed. Nietzsche e gl'ideali della morale — L'umano contro il superumano — Critica di Fed. Nietzsche — Il problema della morale — Il valore della vita — L'etica come filosofia dell'azione e come intuizione del mondo.

PIAZZI (Giovanni). **L'arte nella folla.** — (N. 8). Un vol. in-16, pag. 421 . . . . 4 —

Dedica — IL SENSO ESTETICO — I sentimenti estetici — Segue: I sentimenti estetici — I sentimenti artistici — L'OPERA D'ARTE — L'evoluzione progressiva nell'arte — La Dinamica nell'arte — L'evoluzione regressiva nell'arte — L'ARTE E LA FOLLA — La folla nell'arte — L'arte immediata — I disturbi della percezione nell'arte — FINALE. Catabasi ?

PORTIGLIOTTI (Giuseppe). **San Francesco d'Assisi e le epidemie mistiche del Medio Evo.** *Studio psichiatrico.* — (N. 44). Un vol. in-16, di pag. 170 . . . . 2 50

Il movimento riformatore — Gregorio VII — I Patarini — I Catari — Il movimento mistico — San Francesco d'Assisi — *Crisi della giovinezza* — *Domina Paupertas* — *La ricerca dell'umiliazione* — *L'abulia* — *San Francesco e la Chiesa* — *Diffusione dei « Poveri » d'Assisi* — *Le allucinazioni* — *Conclusioni* — La crisi dell'Ordine francescano — Follie epidemiche — Gli apostolici — CONCLUSIONE.

RIBOT (Teodulo). **La logica dei sentimenti.** — Traduzione autorizzata dall'Autore di SOFIA BEHR — (N. 39). Un vol. in-16, pag. 240 . . . . 3 —

PREFAZIONE — L'Associazione degli stati affettivi — Gli elementi costruttivi della logica dei sentimenti: I termini. I rapporti — Le forme principali della logica dei sentimenti — Il ragionamento passionevole — Il ragionamento incosciente — Il ragionamento immaginativo — Il ragionamento di giustificazione — Il ragionamento misto o composto. — L'immaginazione creatrice affettiva — CONCLUSIONE.

SAVJ LOPEZ (Paolo). **Trovatori e poeti.** *Studi di lirica antica.* — (N. 30). Un vol. in-16, pag. 246 3 —

Avvertenza— Dolce stil nuovo. *Note* — L' ultimo trovatore. *Note.* — Mistica profana. *Note* — La morte di Laura. *Note* — Uccelli in poesia e in leggenda. *Note* — Lirica spagnuola in Italia. *Note.*

SERGI (Giuseppe). **Leopardi al lume della scienza.** — (N. 3). Un volume in-16, pag. 195 . . . 3 —

Prefazione — Discussioni delle condizioni fisio-psicologiche del Leopardi e delle origini psicologiche del suo pessimismo — La degenerazione in Leopardi — La produzione letteraria di Leopardi — Analisi obbiettiva della composizione lirica— Il dolore nei canti di Leopardi — I canti secondo la cronologia psicologica — Il tono della lirica leopardiana — Leopardi come poeta di genio — Genio e degenerazione in Leopardi.

SERGI (Giuseppe). **Problemi di scienza contemporanea.**—(N. 21). Un vol. in-16, pag. 287 . . 2 50

ATTORNO AL GENIO — Pensare senza coscienza — Gli uomini di Genio — Nuove osservazioni e critiche intorno al Genio — ATTORNO ALL' EREDITÀ BIOLOGICA — L'eredità biologica nell'evoluzione organica e psichica — INDUZIONI ANTROPOLOGICHE — Intorno agli abitanti primitivi di Europa — La cultura mediterranea e la sua diffusione in Europa — Roma primitiva.

SIGHELE (Scipio). **Idee e problemi d'un positivista.** — Seconda edizione corretta e aumentata di *Mentre il secolo muore*—(N. 4). Un vol. in-16, pag. 404. 4 —

PREFAZIONE — Psicologia del silenzio (*conferenza*) — Fisiologia del successo — La suggestione nell'arte — La storia è credibile? — La guarigione per mezzo della fede — Oratori e scrittori — L'opinione pubblica — Bambini martiri — Bambini selvaggi — Il delitto politico — I Francesi a teatro — «Parigi» di Emilio Zola — La *faiseuse de gloire* — Il prestigio del male — Max Nordau il nemico dell'arte — La politica dei letterati—La coltura degli uomini politici — L'ago della bussola morale — Virtù antiche e virtù moderne — Indice dei nomi.

SQUILLACE (Fausto). **La Moda.** — (N. 53). Un vol. in-16. pag. 160 . . . . 2 50

Teoria della Moda — Teoria del tipo collettivo — La Bellezza umana — La Moda e la Società — Storia della Moda - L'Eleganza — Il Lusso.

STOPPOLONI (Aurelio). **Leone Tolstoi educatore.** - (N. 20). Un vol. in-16, pag. 230 . . . . 2 —

Dedica a Giovanni Bovio — Lettera-Prefazione di Lino Ferriani — La scuola di Yasnaja Poliana — Leone Tolstoi, istitutore — Seguaci e critica.

STRATICÒ (Alberto). **Dell'educazione dei sentimenti.** — (N. 22). Un vol. in-16, pag. 133. . 2 50

Introduzione — DEL VALORE DEI SENTIMENTI — Studi sulla psicologia del sentimento — Manifestazioni del sentimento nelle funzioni psichiche — Il senti-

mento e le funzioni psichiche intellettuali — Il sentimento e le funzioni psichiche volitive — Ufficio dei sentimenti nella vita sociale — I sentimenti in rapporto agli altri fattori dell' evoluzione sociale — I sentimenti e le riforme sociali — EDUCAZIONE DEI SENTIMENTI — Del dolore e del piacere — Della paura e della collera — Del sentimento di sè — Delle emozioni sessuali — Della simpatia — Dei sentimenti sociali o morali — Dei sentimenti religiosi — Dei sentimenti estetici — Dei sentimenti intellettuali — L'educazione dei sentimenti e la quistione sociale.

— **La psicologia collettiva.** — (N. 27). Un vol. in-16, pag. 158 . . . . 2 50

Importanza sociale della collettività umana e dello studio delle loro manifestazioni psichiche — Sociologia, psicologia sociale e psicologia collettiva — Gli scrittori principali di psicologia collettiva. (Scipio Sighele — Gabriel Tarde — Gustavo Le Bon — Pasquale Rossi). Altri scrittori di psicologia collettiva — Organizzazione scientifica, metodo e utilità della psicologia collettiva — Bibliografia.

— **Estensione e limiti del concetto di pedagogia.** — (N. 47). Un vol. in-16, pag. 288 . . . 3 —

Organizzazione delle cognizioni umane in generale. — I precedenti dell'organizzazione scientifica della pedagogia — Organizzazione scientifica della pedagogia — I fondamenti scientifici della pedagogia e i fini dell' educazione — I rapporti della pedagogia con le scienze affini — Come siamo giunti al concetto di pedagogia.

TAORMINA (Giuseppe). **Ranieri e Leopardi.** — *Considerazioni e ricerche con documenti inediti.* — (N. 2). Un vol. in-16, pag. 116. . . . . 1 50

TAROZZI (Giuseppe). **La varietà infinita dei fatti e la libertà morale.** — (N. 28). Un vol. in-16, pag. 144 . . . . 1 50

Avvertenza — La legge costante e la variabilità infinita dei fenomeni sulla coscienza scientifica del tempo nostro — Il positivismo e l' obbiettività del divenire — L'unità del fatto — Finalità, contingenza e fatto. — Il secondo termine dell'ordine causale nella natura e nella coscienza — La scienza come previsione e come esperimento e la libertà morale — La libertà e la legge.

TERZAGHI (Nicola). **Fabula.** *Prolegomeni allo studio del Teatro antico.* Vol. I. *Questioni teatrali.* — (N. 54). Un vol. in16, pag. 334 . . . . . 5 —

Prefazione — PARTE I: *I titoli doppi della Commedia* — *I nomi femminili in Menandro* — *Il cosiddetto* Ἥρως *di Menandro.* — La tradizione dei titoli menandrei — I titoli doppi della Commedia Attica Antica — I titoli doppi della Commedia Attica Media — I titoli doppi della Commedia Attica Nuova — I titoli doppi della Commedia Dorica e dei Fliaci — Conclusione sui titoli doppi della

Commedia Greca — I nomi femminili in Menandro — [Ηρωςμ]ενανδρου — PARTE II: *Le apparizioni degli dei — Elementi omerici nel teatro greco* — Le apparizioni degli dei nella Commedia Nuova — Le divinità nei prologhi della Tragedia Greca — Gli dei nello svolgimento e nella fine delle Tragedie Greche — Elementi omerici nella forma del Teatro Greco — PARTE III: *I titoli doppi della Tragedia* — I titoli doppi della Tragedia Greca — Conclusioni sui titoli doppi della Tragedia Greca.

VENTURI (Silvio). **Le pazzie dell'uomo sociale.**— (N. 15). Un vol. in-16, pag. 263, con ritratto dell'Autore 2 50

Dedica — Prefazione: Ragione e limiti d'una Psichiatria sociale — Le vittime della sensibilità sociale — Le vittime dell'attività sociale — Gli elementi dinamici della attività sociale — Le pazzie sociali acute — Forme costituzionali di pazzia sociale — I delinquenti politici — Criterii di cura artificiosa contro le pazzie dell'uomo sociale.

VIAZZI (Pio). **La lotta di sesso.** — (N. 7). Un vol. in-16, pag. 400 . . . . 3 50

Prefazione — PICCOLA ANTOLOGIA DELL'AMORE — L'importanza dei fatti d'amore — Il dominio d'amore — Amore è pazzia — Gli stati amorosi sono stati patologici — Il misoginismo — Conclusione — LA « LOTTA DI SESSO » — Amore e dolore — Le riforme embrionali — Il lato psicologico — Il lato sociologico — Gli adattamenti — Prostituzione e matrimonio — La solidarietà — Gli episodii — La letteratura femminile— I voti—IL PUDORE — Il concetto del pudore — Che cosa è il pudore — Significato psicologico del pudore — I limiti del pudore nell'uomo e nella donna — La difesa sociale ed individuale del pudore — APPENDICI: Prossenetismo disinteressato — Atavismo e degenerazione—Il tipo criminale nella donna delinquente.

VACCALLUZZO (Nunzio). **Galileo Galilei nella poesia del suo secolo.** — (N. 48). — Un vol. in-16, pagine LXXVI-144 . . . . 3 —

Biblioteca "Sandron„ di Scienze e Lettere

Elenco per ordine di numero.

N. 1. — LOMBROSO (Cesare). *Genio e degenerazione. Nuovi studi e nuove battaglie*. Nuova edizione riveduta ed aumentata L. 5 —

N. 2. — TAORMINA (Giuseppe). ***Ranieri e Leopardi***. *Considerazioni e ricerche con documenti inediti* 1 50

N. 3. — SERGI (Giuseppe). ***Leopardi al lume della scienza***. . 3 —

N. 4. — SIGHELE (Scipio). ***Idee e problemi d'un positivista*** . 4 —

N. 5. — PATRIZI (L. Mariano). ***Nell'estetica e nella scienza***. *Conferenze e polemiche* . . . . 4 —

N. 6. — FORNELLI (Nicola). ***L'opera d'Augusto Comte*** . . 3 —

N. 7. — VIAZZI (Pio). ***La lotta di sesso*** 3 50

N. 8. — PIAZZI (Giovanni). ***L'arte nella folla*** . . . . . 4 —

N. 9. — MARCHESINI (Giovanni). ***La teoria dell'utile***. *Principii etici fondamentali e applicazioni* . . . . 3 —

N. 10. — DE ROBERTO (Federico). ***Il colore del tempo***. . . 3 —

N. 11. — MORELLO (Vincenzo) (*Rastignac*). ***Nell'arte e nella vita*** 4 —

N. 12. — CASELLI (Carlo). ***La lettura del pensiero***. *Memorie ed appunti di un esperimentatore* . . . . » 1 —

N. 13. — GENTILE (Giovanni). ***L'insegnamento della filosofia nei Licei***. *Saggio pedagogico* . . . . 3 —

N. 14. — AUGIAS (Carlo). ***L'eredità del secolo decimonono***. *Ricchezze. Problemi. Speranze* 3 50

N. 15. — VENTURI (Silvio). ***Le pazzie dell'uomo sociale*** . . 2 50

N. 16. — CASELLI (Carlo). ***L'affettività degli animali*** . . . 1 —

N. 17. — LOMBROSO (Cesare). ***Nuovi studi sul genio***. I. *Da Colombo a Manzoni* . . . . 3 —

N. 18. — — — II. *Origine e natura dei geni* . . . . . 3 —

N. 20. — STOPPOLONI (Aurelio). ***Leone Tolstoi educatore*** . . 2 —

N. 21. — SERGI (Giuseppe) ***Problemi di Scienza contemporanea*** . 2 50

N. 22. — STRATICÒ (Alberto). ***Dell'educazione dei sentimenti*** . 2 50

N. 23. — DERADA (Carlo Modesto). ***Gli uomini e le riforme pedagogiche della Rivoluzione francese***. *Dall' « ancien regime » alla Convenzione* 2 50

N. 24. — FULCI (Ludovico). ***La dottrina di Tolstoi***. *La setta dei « Doukobhors » e il romanzo « Resurrezione »* . . . . . 1 —

N. 25. — BARZELLOTTI (Giacomo). ***Dal Rinascimento al Risorgimento*** (2ª edizione riveduta e accresciuta di nuovi saggi) 6 —

N. 26. — PETRONE (Igino). ***Problemi del mondo morale*** *meditati da un idealista* . . . . 3 —

N. 27. — STRATICÒ (Alberto). ***La psicologia collettiva*** . . . 2 50

N. 28. — TAROZZI (Giuseppe). ***La varietà infinita dei fatti e la libertà morale*** 1 50

N. 29. — MALVERT. ***Scienza e religione***. Con 153 figure nel testo 2 50

N. 30. — SAVJ LOPEZ (Paolo). *Trovatori e poeti. Studi di lirica antica* 3 —

N. 31. — CALÒ (Giovanni). ***Il problema della libertà nel pensiero contemporaneo*** 3 50

N. 32. — BACCI (Orazio). ***Prosa e prosatori.*** *Scritti storici e teorici di lingua e stile* . . . . , ... 3 50

N. 33. — LABERTHONNIÈRE (Luciano). ***Saggi di filosofia religiosa*** 3 50

N. 34. — BERNHEIM (Ernesto). ***La storiografia e la filosofia della storia.*** *Manuale del metodo storico e della filosofia della storia* 5 —

N. 35. — FAZZARI (Gaetano). ***Breve storia della Matematica*** *dai tempi antichi al Medio Evo* . . . . 4 —

N. 36. — GENTILE (Giovanni). ***Giordano Bruno*** *nella storia della cultura.* . . . . 2 —

N. 37. — DE SARLO (Francesco) e CALÒ (Giovanni). ***Principii di scienza etica*** . . . . 5 —

N. 38. — CESCA (Giovanni). ***La filosofia dell'azione*** . . . 4 —

N. 39. — RIBOT (Teodulo). ***La logica dei sentimenti*** . . . 3 —

N. 40. — BOFFI (Ferruccio). ***Il divenire dell'arte*** . . . . 2 —

N. 41. — PASCAL (Carlo). ***Figure e caratteri*** . . . . . . 3 —

N. 42. — DE SARLO (Francesco) e CALÒ (Giovanni). ***La patologia mentale in rapporto all'etica e al diritto.*** *Appendice ai principii di scienza etica* 2 50

N. 43. — GINI (Corrado). ***Il sesso dal punto di vista statistico*** . 8 —

N. 44. — PORTIGLIOTTI (Giuseppe). ***San Francesco d'Assisi e le epidemie mistiche del Medio Evo.*** *Studio psichiatrico* . . 2 50

N. 45. — LENZI (Armando). ***Saggio sul pensiero e sull'opera pedagogica di Giovanni Enrico Pestalozzi*** . . . . 2 —

N. 46. — DONADONI (Eugenio). ***Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta.*** *Saggio.* . . . . 6 —

N. 47. — STRATICÒ (Alberto). ***Estensione e limiti del concetto di pedagogia*** . . . . 3 —

N. 48. — VACCALLUZZO (Nunzio). ***Galileo Galilei nella poesia del suo secolo*** . . . . 3 —

N. 49. — CHIALANT (Vitale). ***Edmondo De Amicis educatore e artista.*** 2 —

N. 50. — LABANCA (Baldassare). ***Saggi storici e biografici*** . . . 3 50

N. 51-52. — GARASSINI (G. B.). ***La dinamica della coscienza morale infantile.*** . . . . 8 —

N. 53. — SQUILLACE (Fausto). ***La Moda*** 2 50

N. 54. — TERZAGHI (Nicola). ***Fabula*** . . . . 5 —

REMO SANDRON, Editore — *Libraio della Real Casa*
(Milano-Palermo-Napoli)

MARIO RAPISARDI

POEMI
LIRICHE E TRADUZIONI

EDIZIONE DEFINITIVA RIVEDUTA DALL'AUTORE

Un volume in-4, stampato in due colonne su carta speciale col ritratto dell'Autore inciso all'acquaforte, pag. VIII-1104 — L. 15.

Elegantemente rilegato — L. 20.

Contiene: La Palingenesi (1868) — Francesca da Rimini (1869) — Le ricordanze — Lucifero (1877) — Le epistole — La Natura, *libri VI di T. Lucrezio Caro* — Giustizia ed altre poesie politiche e sociali — Le odi di Orazio (1883) — Frecciate — Giobbe (1884) — Le poesie religiose (1887) — Epigrammi (1888) — Le poesie di Catullo (1889) — Il Prometeo liberato di Shelley (1892) — L'Atlantide (1894) — Foglie sparse — Leone (1895) — Poemetti (1885-1907).

Molte edizioni, e alcune assai pregevoli, si son fatte delle singole opere Rapisardiane, le quali, al loro primo apparire, diedero luogo a vivaci polemiche da tutti condannate, e che, se procacciarono al Poeta non poche e non lievi amarezze, non lo rimossero da quella serenità e da quella superiorità di spirito che derivano dalla coscienza del proprio valore e che sono in lui doti spiccatissime e incontestate.

L'affermazione di una nuova grande figura, specie nella gelosa « Repubblica letteraria », non è da tutti con animo sereno tollerata.

Ma, da quel periodo, il tempo, questo gran nemico delle umane discordie, ha compiuto la sua opera sedatrice delle passioni e dei rancori, e, se togliamo l'avversione preconcetta di qualcuno o di qualche casta, le menti italiane, affrancate, quasi, da ogni influenza perturbatrice di « Scuola » possono ora apprezzare serenamente la grande opera civile del Poeta, solitario sì, ma dalla vista acuta e dal vigile genio, che segue il cammino dell'Umanità, dopo averne profeticamente e con « altissimo vanto » tracciato i periodi gloriosi e le conquiste immortali.

In quest'unico volume viene quindi presentata al pubblico italiano, la *prima* raccolta di tutta l'Opera poetica Rapisardiana finora edita, e nell'ordine definitivo che il Poeta volle assegnare alle singole parti.